
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00371985 3

PIERRE BOSSUET

HISTOIRE

DES

THÉATRES NATIONAUX

Ouvrage honoré d'une Souscription
du Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts
et de la Ville de Paris



PARIS

ÉDITIONS ET PUBLICATIONS CONTEMPORAINES

47, Rue de la Gaîté, 47

—


LIBRARY
AUG 1 4 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

LES THÉATRES ET L'ÉTAT

INTRODUCTION

Certains publicistes, peut-être trop prompts à stigmatiser notre époque, ne craignent pas de la caractériser par ces mots : « Le règne du comédien. »

Sous la forme quelque peu ironique donnée à leur manière de voir, ils dissimulent mal, semble-t-il, l'amertume qu'ils éprouvent, en constatant la place prépondérante prise aujourd'hui dans notre société par les gens de théâtre. Cette sorte de réhabilitation d'une profession considérée jadis comme infâme et qui vouait les artistes aux déchéances civiques et aux foudres de l'Eglise, s'explique, en grande partie, par l'acte de justice réparateur dont ils ont été l'objet de la part de l'Etat.

Que serait devenu à travers les siècles l'art dramatique sans le secours de ceux qui dépensèrent à son service et pour sa plus grande gloire leur âme, leurs talents, leur vie tout entière ? Sans doute, les comédiens sont plus exposés que d'autres à étaler leurs faiblesses, mais comme l'a dit Sonia (1)

1. Sonia. *Petits cahiers d'une étrangère.* (*Figaro* du 30 janvier 1909.)

avec une saisissante justesse : « Parmi les joies très pures que l'art nous donne, il y en a que les artistes ne peuvent créer qu'au prix d'une certaine corruption d'eux-mêmes ; c'est pourquoi nous devons être indulgents à leurs défauts et même entourer leurs vices d'un peu de compassion reconnaissante. »

L'art scénique est loin d'être futile. « Les gens qui prétendent que le théâtre est un art inférieur, affirme avec autorité M. Albert Guinon, ignorent tout simplement où est sa supériorité. »

Chaque page de cette étude, pour ainsi dire, démontrera l'utilité, la grandeur, la puissance du théâtre. Dès son origine, tous ceux qui détenaient avec la richesse une parcelle d'autorité, songèrent à s'en servir pour seconder leurs desseins : l'Eglise en fit un agent moralisateur et un propagateur de sa foi, les seigneurs et les pouvoirs publics, un instrument de leur politique. Tandis que le peuple prenait plaisir aux jeux des premiers comédiens et tirait profit d'agréables leçons, la littérature française s'enrichissait d'œuvres qui apportaient, peut-être, autant que les exploits des chevaliers leur part de gloire à la nation.

L'Etat naissant recueillit ainsi un précieux héritage. Il comprit que parmi les obligations qu'il avait souci de remplir, une des plus importantes était de prendre les arts, l'art dramatique sous sa protection.

Livré à lui-même, le théâtre avait souffert d'inévitables écarts : il importait de lui assigner une direction ; pour lui assurer un abri, il convenait de le doter de scènes officielles ; juste sujet de fierté pour le pays, il appelait des mesures propres à contribuer à son développement et des encouragements aux auteurs, aux artistes, à tous ceux qui travaillent et grâce auxquels il survit.

Telle fut la tâche de l'Etat. En prenant en main la cause de l'art, en usurpait-il les attributions ? Dès notre premier chapitre nous essaierons de justifier l'intervention de l'Etat en matière théâtrale par des considérations d'ordre matériel, administratif, social et national. Nous aidant ensuite des données de l'histoire, nous établirons comment peu à peu l'Etat a été amené à s'immiscer dans les questions d'art scénique, de quelle façon il a compris son rôle sous les divers régimes qui se sont succédé en France, et par quels moyens, au cours des siècles, il a manifesté l'appui et l'orientation qu'il entendait lui donner.

On peut concevoir de bien des manières l'intervention de l'Etat. Le système de la subvention, le plus généralement adopté, aura notre préférence parce qu'il concilie, à nos yeux, la protection et la liberté, deux éléments indispensables l'un et l'autre à l'épanouissement de l'art théâtral.

Les efforts des gouvernements se sont principalement concentrés sur quatre scènes qui, aujourd'hui encore, demeurent pour nous un objet d'orgueil : l'Opéra, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique, l'Odéon.

Tout en résumant à grands traits l'histoire de ces théâtres nationaux, nous examinerons leur administration (1) ; la reproduction exacte des dispositions essentielles de leurs cahiers des charges contribuera, nous l'espérons, à donner un peu d'intérêt à notre travail et permettra de mesurer à sa vraie valeur l'action efficace de l'Etat moderne.

Cette action dépasse Paris, siège des théâtres subventionnés et capitale du monde entier par ses merveilles comme

1. Nous insisterons moins sur le théâtre de l'Opéra qui, dans la forme que nous adoptons, a fait l'objet d'une étude spéciale de M. Paul Pélissier : *Histoire administrative de l'Académie Nationale de musique et de danse.* (Bonvalot-Jouve, 1906.)

par ses écrivains et ses artistes. L'Etat, en effet, ne doit pas ignorer la province ; bien plus, il est de son devoir en attendant une réorganisation qui s'impose, d'en stimuler le zèle par de sérieux encouragements.

Pour donner une base solide à notre sujet, nous n'hésiterons pas à l'étayer, chaque fois que nous le croirons utile, de documents précis et à revendiquer l'autorité d'écrivains que leur expérience et leurs travaux désignent à notre attention.

Nous croirions manquer à nos devoirs si nous ne remercions ici plus particulièrement ceux qui, informés de notre projet d'étude, ont bien voulu nous donner des preuves de leur dévouement et nous aider de leurs précieux conseils.

Nous conserverons une vive reconnaissance à M. Marc Sauzet qui, après avoir honoré le Parlement, occupe avec une rare distinction la chaire de droit administratif à la Faculté de Paris. En mettant à notre disposition ses collections et ses archives, M. Auguste Rondel, l'érudit bibliophile, nous a donné une preuve nouvelle d'une amitié qui nous est chère et fait partager sa passion pour le théâtre. Nous nous reprocherions d'oublier M. Georges Monval, le savant archiviste honoraire de la Comédie-Française : écrivain délicat, causeur charmant, ses entretiens resteront gravés dans notre mémoire et guideront souvent notre plume à travers le dédale des faits et des souvenirs.

La cause de l'art scénique ne pouvait rencontrer de défenseurs plus actifs, de protecteurs plus éclairés que M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, homme d'initiative et de goût, secondé par M. J. d'Estournelles de Constant, chef du Bureau des théâtres, M. Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés et la Commission consultative des théâtres constituée par le décret du 30 août 1872.

Si nous tournons nos regards vers le Parlement, nous trouvons l'honorable sénateur M. Gustave Rivet, dramaturge éloquent et le très lettré député de l'Isère, M. Louis Buyat, l'un et l'autre auteurs, comme membres de la Commission du budget, de rapports qui resteront classés comme de véritables monuments élevés à la gloire des Beaux-Arts et de nos théâtres nationaux. Ajoutons qu'il s'est formé au sein de l'Assemblée législative un groupe de l'art dont les membres disent assez par leurs noms le généreux mobile auquel ils obéissent (1).

Les destinées de l'art scénique ne sauraient donc être pour nous un sujet d'inquiétude. L'histoire ne nous démontre-t-elle pas que plus que jamais l'Etat a fait sienne cette judicieuse opinion de Vivien : « Les théâtres, où la foule court chercher la dissipation et le plaisir, offrent un sujet de graves méditations, à l'administration, à l'homme d'Etat, à tout esprit capable d'apprécier leur influence sur les mœurs, sur l'état, sur la gloire littéraire d'un pays. Ils peuvent, selon la loi qui les régit, épurer ou corrompre les cœurs, former ou pervertir le goût, procurer à la bienfaisance publique d'utiles ressources, ou imposer aux contribuables des charges onéreuses. Des intérêts considérables et de nature très diverse sont engagés dans leur exploitation. »

---

1. Le groupe de l'art compte au nombre de ses membres : MM. Muteau, Georges Berry, Marcel Sembat, Chaumet, Paul Meunier, Millevoye, etc...

CHAPITRE PREMIER

Le principe de l'intervention de l'Etat

Carvalho qui tenait le rôle des basses à l'Opéra-Comique et venait de se marier fut, un jour, sollicité de prendre la direction du Théâtre-Lyrique. La proposition était particulièrement tentante, mais comme il ne disposait pas de ressources suffisantes pour cette entreprise que ne favorisait aucune subvention, Carvalho ne dissimulait pas sa perplexité.

Cependant, sa femme le poussait à accepter :

— « Je quitterai l'Opéra-Comique, dit-elle, et nous tenterons la fortune ensemble. »

Les voici l'un et l'autre installés boulevard du Temple (1856).

Les débuts furent des plus heureux ; chaque soir une salle comble acclamait la *Fanchonnette* de Clapisson et Mme Carvalho. On donna ensuite la *Reine Topaze* et une série d'œuvres qui n'eurent pas, sans doute, la même fortune, mais étaient loin d'être dépourvues d'intérêt.

Mme Carvalho seconda avec une grande énergie et un affectueux dévouement l'activité de son mari. En 1859, vint le tour de *Faust*. On connaît les péripéties auxquelles donnèrent lieu les répétitions et les hésitations du public à la première. A force d'opiniâtreté et d'application, le directeur et sa femme parvinrent à imposer cette œuvre qui, quelques années plus tard, devenait un succès sans égal. C'est alors que Carvalho répondit à quelqu'un qui lui parlait de subvention :

— « La voilà ma subvention : c'est ma femme. »

Un tel hommage était bien dû à cette admirable artiste, mais il est très probable que si, par impossible, on venait offrir aujourd'hui à un directeur de théâtre l'appui d'un grand talent pour remplacer une subvention, il retiendrait difficilement un sourire...

*
* *

Le public est devenu exigeant. Même défendue à la scène par une vedette et des artistes de qualité, une œuvre théâtrale ne « passera pas la rampe » si elle est faible, imprécise, flottante ou ne semble pas répondre au goût général.

Il en est souvent ainsi malgré les efforts ruineux de mise en scène, malgré le luxe et le confort de la salle, malgré le zèle et le renom des auteurs et compositeurs, malgré le mérite incontestable de l'interprétation. L'art en se démocratisant a considérablement renchéri : on souhaite et on demande, on veut beaucoup à la fois.

Une exploitation théâtrale réserve des déceptions sans nombre. Paris en fournit chaque jour des exemples saisissants qui mettent en relief la multiplicité des opinions et des intérêts aux prises. On conçoit sans peine qu'un entrepreneur de spectacles n'aspire à une direction qu'après s'être rendu compte qu'il pourra, grâce au « nerf de la guerre » largement assuré, réaliser son programme dans les meilleures conditions possibles ou tout au moins conjurer une crise éventuelle.

On peut définir la subvention : le secours pécuniaire officiellement accordé et distribué pour encourager, entretenir

et conserver une entreprise théâtrale ayant un caractère d'intérêt public général (1).

Allouée par l'Etat, elle prend le nom de « subvention d'Etat ».

Avant d'aborder l'histoire de l'origine et du développement des subventions, il importe de résoudre la question suivante : l'Etat est-il désigné, a-t-il qualité pour les accorder ? On ne saurait les justifier par cela seul qu'elles ont toujours existé, le droit n'étant pas, malgré qu'on en ait pu dire, le fait qui dure depuis longtemps. L'Etat moderne duquel nous relevons met sa fierté à ne point accroître ses attributions au détriment de la liberté des individus qu'il respecte et protège.

En intervenant, concurremment avec l'initiative privée, là où son action paraîtrait le moins nécessaire, il obéit à des mobiles supérieurs, il reste fidèle à la mission qui lui incombe.

Nous ne nous attarderons pas à la discussion économique de deux théories que l'on trouve d'ordinaire au seuil de tout ouvrage où le rôle de l'Etat est en cause. La première exalte les droits de l'individu à l'encontre de ceux de l'Etat qui possédera des attributions essentielles, les seules qu'il puisse revendiquer. En opposition à la thèse individualiste, les socialistes veulent voir dans le gouvernement l'unique facteur du bonheur universel. C'est la conception de l'Etat-Providence opposée à celle de l'Etat-Gendarme. *In medio veritas.* L'Etat ne remplira ni l'office de Pandore ni celui de préposé à la distribution de bienfaits débordant d'une corne d'abondance, mais il sera l'un et l'autre, modérément, à l'avantage de tous. L'éminent professeur de droit adminis-

1. G. Monval. *Revue générale d'administration* (1879). — M. Bloch. *Dictionnaire de l'administration française.*

tratif à la Faculté de Paris, M. Berthélemy, ramène avec une autorité incontestée le problème à sa vraie solution : « La vérité serait moins fuyante, dit-il, si, rejetant les expressions qui font illusion parce qu'elles ne correspondent à rien de précis, on se servait seulement de termes qui désignent des réalités concrètes ; si, au lieu de rechercher quelles doivent être les « fonctions de l'Etat », on se demandait seulement quels services ou quels genres de services on peut attendre de ceux qui gouvernent (1). »

Adam Smith s'était déjà posé la même question sous une forme différente ; il ramenait à trois propositions fermes le rôle dévolu aux gouvernements. Rappelons la dernière qui, sous la plume du célèbre économiste, vient à point corroborer une opinion non sans poids dans la question : « La troisième fonction de l'Etat consiste à ériger et à entretenir certains établissements utiles au public qu'il n'est jamais dans l'intérêt d'un individu ou d'un petit nombre de créer ou d'entretenir pour leur compte, par la raison que les dépenses qu'occasionnent ces établissements surpasseraient les avantages que pourraient retirer les particuliers qui en feraient les frais. » Ce n'est pas à dire qu'en de nombreux cas l'initiative privée se montre rebelle, inapte, insuffisante dans l'accomplissement d'actes jugés utiles ou présentant un caractère d'urgence et de nécessité. Ce n'est pas non plus que l'administration fasse, de par nature, vite et mieux. Non, mais elle dispose de moyens d'action que ne sauraient annihiler des sacrifices à consentir et le louable souci d'être prévoyante avec désintéressement. Même des individualistes déterminés comme M. Leroy-Beaulieu reconnaissent ce que peut avoir de précieux une intervention modérée de l'Etat (2). Ce dernier verra donc

1. H. Berthélemy. *Traité élémentaire de droit administratif.*

2. Leroy-Beaulieu. *Traité théorique et pratique d'économie politique. — L'Etat moderne et ses fonctions.*

sa mission se partager entre des attributions essentielles et des attributions facultatives. Nous nous dispenserons d'indiquer les premières. Il nous suffira de compter au nombre des secondes l'appui et les encouragements que l'Etat accorde aux beaux-arts et partant au théâtre.

Quelles raisons générales et particulières possède-t-il de s'immiscer dans ce domaine ? Quels sentiments le guident, quels services est-on en droit d'attendre de son intervention ?

C'est ce que nous allons rechercher.

On trouve fréquemment chez des publicistes cette assertion étrange que l'Etat aide matériellement les théâtres, certains théâtres, parce qu'ils ne pourraient se soutenir par leurs propres moyens. Rien n'est moins exact. L'argent ne fera jamais défaut à cette industrie. Trop de gens sont intéressés à lui apporter des capitaux pour qu'elle soit exposée à en manquer. Parfois ils n'ignorent pas que ces fonds confiés à des aventuriers s'évanouiront entre leurs mains. Qu'importe ? Jouer au Mécène, c'est l'affaire du Parisien (1). Le provin-

1. Nous ne résistons pas au désir de donner un important extrait d'un article de M. Fernand Vanderem (*Le Figaro*, 27 février 1909) où la psychologie du commanditaire est savoureusement dépeinte :

... « En réalité il existe peu de confréries détachées des questions d'argent, aussi pacifiques, aussi bénévoles que celle des commanditaires de théâtres.

« D'abord ce qu'il y a d'admirable dans la corporation, c'est son recrutement. Il n'est pas seulement spontané, il est inépuisable. Les affaires peuvent languir, les krachs sévir, le numéraire se raréfier, on trouvera toujours des souscripteurs pour les entreprises théâtrales. Ils font comme un bataillon sacré que rien n'arrête et ne décime, ni fours, ni liquidations, ni faillites. Le malheur même semble les attirer. Assurément ils ne refusent pas leurs subsides aux établissements en vogue. Mais quelles émotions espérer d'un théâtre qui marche tout seul ? Combien plus passionnant, au contraire, de s'intéresser à une scène en déconfiture et de la « relever » ! Voilà au fond le rêve secret de tous les véritables commanditaires. Au besoin ils jetteraient un théâtre par terre, rien que pour avoir le plaisir de le relever.

« Cependant la plupart sont des capitalistes très avisés, qui ne risquent ailleurs leurs deniers qu'à bon escient. D'autres encore ne disposent que de ressources limitées. D'autres détiennent une réputation de pingrerie proverbiale.

« Mais pour tous ces gens, habituellement si près de leurs pièces, la comman-

cial, lui, est essentiellement méfiant ; ne connaissant pas les mille rouages d'une exploitation théâtrale, mal éclairé sur les

dite représente moins une opération financière qu'une manière de sport. Ils n'attendent ici de leur argent que des satisfactions d'ordre moral. Demander en sus des arrérages passerait parmi eux pour le fait d'un homme malappris et presque indélicat.

« Avec cette conception chevaleresque, on s'explique leur inaltérable bonne humeur.

« Dès le premier versement, leurs voluptés commencent. Ils éprouvent l'impression délicieuse d'avoir soudain gagné un grade et leur état d'esprit rappelle sans doute celui du gentilhomme d'ancien régime qui venait d'acquérir une charge ou un régiment. Désormais, dans un théâtre de Paris au moins, ils auront l'illusion exquise de ne pas payer. A toutes les générales, ils deviennent titulaires d'un fauteuil individuel, dûment numéroté et, bien entendu, gratuit. L'accès des coulisses leur est accordé de jour et de nuit Le régisseur les salue. Ils fument au nez du pompier de service. Ils sont de la maison.

« Souvent même, selon l'importance de la cotisation, leurs prérogatives vont plus loin.

« S'il leur est impossible de faire recevoir la pièce d'un ami, ils obtiendront du directeur qu'il la lise avant de la refuser. Ils caseront comme ouvreuse stagiaire une pauvre femme, mère de quatre enfants. Ils décrocheront pour un employé sur le pavé un poste de contrôleur suppléant.

« Enfin beaucoup possèdent une petite amie dont le désœuvrement n'est pas sans les inquiéter Le compte rendu de ses après-midi présente des lacunes fâcheuses. Elle s'attribue au Bois ou au Palais de Glace des stations d'une durée invraisemblable. Qui sait si le théâtre, si l'art ne détourneront pas cette enfant des idées mauvaises et des fréquentations nuisibles ? Mais où la faire entrer ? Les scènes subventionnées regorgent et tout le monde n'est pas ministre. C'est alors que le galant homme s'improvise commanditaire s'il ne l'est pas encore, ou, l'étant déjà, appuie d'une contribution nouvelle au fonds social la candidature de sa protégée. Quand on augmente les charges d'une maison, n'est-il pas naturel d'en prendre sa part ? C'est ce que saisissent d'emblée tous les commanditaires et plus spécialement le commanditaire marié. Où trouverait-il un moyen plus discret d'obliger sa jeune amie sans manquer aux ménagements que l'opinion réclame ? On peut même dire qu'en pareil cas la commandite théâtrale constitue le type idéal du placement de père de famille.

« Aussi il est bien rare que, sur ce point, le directeur contrarie ses commanditaires. Dans la combinaison, du reste, il ne rencontre que bénéfice. Outre leur première mise d'entrée, les débutantes apportent généralement de jolis minois, des toilettes de chez le bon faiseur, et un talent qui, pour annoncer que Madame est servie, après tout, en vaut bien d'autres. Quoi que la direction exige, elles se montrent empressées, soumises, malléables. Elles touchent, le sourire aux lèvres, des émoluments de femme de chambre et payent, sans sourciller, des amendes princières. Et puis, comment ne pas recevoir à bras ouverts ces pensionnaires modèles qui assurent constamment au théâtre une fidèle brigade de spectateurs en délire ?...

« ... Au demeurant, il n'y a guère qu'une circonstance où les assemblées de com-

qualités d'administrateur du directeur du théâtre de sa bonne ville, il proclame à qui veut l'entendre que la subvention municipale répond largement à son but. Dès lors, pourquoi risquerait-il ses capitaux dans une entreprise qui lui inspire si peu de confiance ? Posséder un portefeuille d'actions de théâtre, ce n'est pas précisément disposer de valeurs de tout repos ; il est notoire que l'honnête et paisible bourgeois a une prédilection particulière pour les placements de père de famille.

La question théâtrale présente, en province, une physionomie propre, qui n'est d'aucune aide pour asseoir notre argumentation. Un directeur, prenant possession de la scène d'une

manditaires donnent des signes de malaise. C'est lorsque, par extraordinaire, le directeur annonce un dividende pour l'exercice courant. Certes, les commanditaires ne font pas fi de ce boni imprévu Mais ils se sentent à l'égard du directeur comme en face d'un homme du monde, qui, les ayant tapés de la forte somme, voudrait leur verser des intérêts. Cet argent leur brûle les doigts et ils courent le placer dans un autre théâtre.

« Il va de soi que les remarques qui précèdent ne s'appliquent pas aux quelques Mécènes avertis dont le dévouement pour les tentatives d'art est toujours sous les armes.

« Elles ne conviendraient pas toutes non plus aux commanditaires des scènes subventionnées. Ceux-là forment une caste à part. Ce sont, en quelque sorte, des chefs de parti qui traitent d'égal à égal avec les pouvoirs publics, persécutent les bureaux et ne tolèrent pas le badinage. Leurs assemblées prennent des proportions d'Etats généraux. On y agite les plus hautes questions, et des orateurs s'y révèlent. Mais ces graves personnages relèvent moins de la chronique que de l'histoire ou de la revue de fin d'année.

« De même, nous passerons sous silence une nouvelle classe de riches amateurs qui, à en croire les mauvaises langues, ne mettraient d'argent dans les théâtres que pour y faire représenter leurs ouvrages dramatiques. Il n'y a là évidemment que légendes et médisances. Interdit par les statuts professionnels, ce genre de trafic serait de plus irréalisable dans un art où le talent a, de tout temps, primé l'argent.

« Mais supposé que des écrivains oubliassent à ce point leurs devoirs, du seul fait qu'ils poursuivent un profit personnel, ils abdiqueraient leurs droits au titre de commanditaire.

« Car ce qui caractérise avant tout le commanditaire, vraiment digne de ce nom, c'est à la fois le désintéressement sans bornes et le placement à fonds perdus. »

petite ville, trouvera rarement sur place les premiers fonds indispensables à son exploitation.

A Paris il n'en va pas ainsi. A côté des théâtres d'Etat subventionnés, la capitale s'enorgueillit d'être le siège de nombreuses salles de spectacles classées, dont plus d'une peut, à juste titre, revendiquer un glorieux passé.

Chaque jour en voit éclore de nouvelles, vouées ou non à la réussite, et qui ont exigé un puissant concours financier, car nous reconnaissons volontiers que les commanditaires ou les actionnaires de théâtres ne sont pas toujours ces jeteurs d'argent prodigues et fous auxquels nous avons fait allusion. La plupart s'intéressent au résultat pécuniaire de l'entreprise, surveillent étroitement sa gestion et ne consentent de sacrifices qu'à raison du gain qu'ils s'en promettent. Cette remarque est encore plus justifiée lorsque le directeur est propriétaire de son théâtre.

Une exploitation théâtrale n'aboutit pas nécessairement à la faillite. Bien dirigée elle est très fructueuse, ainsi qu'en fait foi le relevé officiel des recettes de 1908 (1). On com-

1. Recettes des théâtres de Paris en 1908 :

1° *Théâtres subventionnés*

	Francs	c.
Français	2.193.038	30
Odéon	739.390	04
Opéra	3.130.482	31
Opéra-Comique	2.494.249	77
Total	8.557.160	42

2° *Théâtres non subventionnés*

Ambigu	437.942	75
Antoine	926.395	50
Arts	245.361	15
Athénée	666.432	50
Belleville	140.363	90
Boîte à Fursy	140.569	00

prend que dans ce cas, nombre de personnes se montrent disposées à appuyer de leurs deniers une entreprise qui doit leur procurer avec des bénéfices sérieux des satisfactions artistiques appréciables.

D'autres encore, sous l'inspiration d'un généreux désintéressement, consacrent des sommes élevées à la réalisation d'un programme, à l'exécution d'une œuvre, au triomphe d'un hardi novateur.

Comment, après cela, pourrait-on redouter la banqueroute de l'art scénique ? L'heure où les syndics et les liquidateurs

Bouffes-Parisiens	394.437 00
Capucines	251.884 00
Châtelet	1.441.911 25
Cluny	199.469 50
Comédie-Mondaine	161.977 35
Comédie-Royale	159.609 00
Déjazet	258.961 05
Folies-Dramatiques	488.704 22
Gaîté	938.315 40
Gobelins	178.479 55
Grand-Guignol	205.940 50
Grenelle	160.044 20
Grévin	110.627 00
Gymnase	800.573 00
Molière	141.691 80
Moncey	211.691 15
Montmartre	127.741 75
Montparnasse	190.106 40
Montrouge	124.795 65
Moulin-Rouge	1.106.333 50
Nouveautés	938.470 00
Palais-Royal	585.618 00
Populaire	124.061 05
Porte-Saint-Martin	1.098.619 00
Réjane	904.796 75
Renaissance	1.122.112 50
Sarah-Bernhardt	1.121.719 50
Ternes	»
Trianon	466.741 00
Variétés	1.660.548 50
Vaudeville	1.264.738 00
Total	19.497.782 37

s'enrichiraient de ses dépouilles est encore loin de sonner. Dormons tranquilles !

Les subventions de l'Etat feraient défaut à la Comédie-Française, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et à l'Odéon que l'existence de ces théâtres n'en serait pas menacée. La scène française possède trop d'amoureux, et c'est le propre des amoureux de qualité de prétendre pourvoir avec largesse à l'entretien de leur maîtresse.

*
* *

Le besoin d'aide financière ne justifie pas à lui seul l'ingérence de l'Etat en matière théâtrale. Il convient donc de rechercher ailleurs les raisons de son intervention.

Le théâtre apparaît tout d'abord comme un moyen d'enseignement. L'Etat, ayant le devoir et le souci d'organiser et de répandre l'instruction, ne saurait méconnaître le rôle d'éducateur qui incombe au théâtre vis-à-vis des masses. Les théâtres nationaux doivent servir de régulateur au point de vue moral à ceux qui, soumis à la seule observation des règlements de police, exercent à côté d'eux leur industrie.

« Le théâtre instruit mieux qu'un gros livre », a dit Voltaire.

Lorsqu'après la révolution de 1848, l'opinion publique manifesta en faveur d'un retour à la liberté théâtrale absolue, le Conseil d'Etat, chargé d'élaborer un projet de loi, institua une commission d'enquête avec mission de s'éclairer auprès des personnes les plus autorisées. Il est curieux de constater que la plupart de ceux qui furent consultés à cet effet affirmèrent l'action éducatrice du théâtre et s'appliquèrent à démontrer combien l'Etat serait mal venu à négliger

un aussi merveilleux instrument, véritable « chaire d'enseignement ».

« Je rapprocherai, écrivait Victor Hugo, la liberté du théâtre de la liberté d'enseignement ; le théâtre est une des branches de l'enseignement populaire. Responsable de la moralité du peuple, l'Etat ne doit pas jouer un rôle négatif... » Et M. Lockroy : « Supposons les théâtres placés sous la dépendance du ministre de l'Instruction publique. Aussitôt la question s'agrandit, elle prend sa véritable importance. Alors le gouvernement s'aperçoit qu'il a entre les mains l'instrument le plus puissant, peut-être, de moralisation et d'instruction... » (1)

On connaît l'impromptu de Santeul sur la comédie : *Castigat ridendo mores*. Jean-Jacques Rousseau lui déniait ce pouvoir : « Le théâtre qui ne peut rien pour corriger les mœurs, peut beaucoup pour les altérer. » Nous ne saurions admettre d'une manière aussi absolue que le philosophe de Genève que le théâtre soit impuissant à corriger les mœurs. De ce que, par exemple, des auteurs, des directeurs et des comédiens peu scrupuleux n'aient pas craint de flatter les appétits et les bas instincts des foules, faut-il généraliser jusqu'à faire du théâtre le complice de ces écarts ? Non, jamais.

Lycurgues — qu'on nous pardonne de remonter si haut ! — n'avait-il pas déjà dit, dans le même sens, aux Lacédémoniens : « Faut il arracher toutes les vignes parce qu'il se trouve des hommes qui boivent trop de leur vin ? Faut-il aussi faire cesser la comédie qui sert aux hommes d'un honnête divertissement, parce qu'on y représente des fables avec bienséance et modestie et qu'il se trouve quelqu'un qui ne peut pas les voir sans ressentir en soi les passions qu'on y représente ? »

1. *Enquête officielle sur les théâtres*. (Conseil d'Etat, Paris, 1849).

Quoi qu'on dise, le peuple n'est pas l'ennemi déclaré des grands sentiments, des idées généreuses. C'est vouloir le rabaisser et presque l'outrager que de le dire incapable de s'enthousiasmer pour le beau, pour le bien, pour le vrai et de le croire insensible aux manifestations de l'héroïsme, de la douleur, du sacrifice.

Aujourd'hui, grâce au développement de l'instruction, il peut, dans une large mesure, comprendre, discerner, juger. En présence d'une situation osée, baroque, anormale, il rira franchement, en soulignant son rire d'une moquerie complaisante. Souvent l'intention de l'auteur ne lui échappera pas. Les travers, les ridicules d'un monde auquel il est étranger le dérouteront ; il les condamnera peut-être, et, tout simplement, conclura à l'invraisemblance. La leçon de nos grands classiques, ce n'est pas trop dire, le conquiert et l'émerveille.

Il appartient à l'Etat d'être envers l'âme du peuple, si prompte à l'exaltation, un guide bienfaisant susceptible de tirer parti des éléments sains et féconds dont elle est pétrie.

En Grèce, la comédie et la tragédie furent, à l'origine, des institutions nationales ; le Trésor public acquittait une partie des dépenses, le chorège devant assumer le surplus et pourvoir principalement à l'habillement des chœurs.

Les poètes se servaient des chœurs pour exercer la censure des mœurs, critiquer les abus, poursuivre les vices et les ridicules (1). Le théâtre joua un rôle politique et social très important dans les cités démocratiques, et c'est à bon escient que Platon put appeler Athènes une « Théatrocratie » (2). La Harpe a nié qu'Aristote ait fait de l'utilité morale le but primordial de l'art dramatique (3) ; il s'est élevé contre le Père

1. Magnin. *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne.*
2. Platon. *De legibus.*
3. La Harpe. *Lycée*, t. I, chap. V.

Brumoi qui trouvait « impossible que les grands dramatistes grecs aient travaillé sans dessein ». La logique et l'ordre des choses nous imposent d'être avec le Père Brumoi contre M. de La Harpe.

Cette utilité morale, cette influence du théâtre, l'Eglise fut loin de la méconnaître, puisque ses représentants, après les invasions du IVe et du Ve siècle, ne jugèrent pas indignes de mettre en scène eux-mêmes les principales circonstances de la vie de Jésus-Christ et des Saints pour la plus grande édification des fidèles.

Nous essaierons de faire mieux saisir dans le chapitre suivant le caractère de cette action morale ; on se rendra compte dans les différents cas d'intervention de la part des souverains de leur intention de plaire à la foule, que la leçon de la scène ne laisse jamais indifférente.

Mais les représentations dégénérant, les écrivains et les auteurs donnant audacieusement libre cours à leur verve satirique, les pouvoirs publics prirent ombrage d'attaques et d'invectives complaisamment écoutées par la majorité du public.

La portée des spectacles et des œuvres ressort de la longue série des interdictions et des mesures destinées à en entraver la licence. Les motifs allégués par les censeurs d'alors paraîtraient bénins de nos jours, où s'est consolidé le principe de la liberté de penser.

Dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, Napoléon confesse qu'il n'eût point souffert la représentation de *Tartufe* (1). On attribue à Louis XVI un mot très vraisemblable : « Si j'étais maître, aurait-il dit en 1784, après avoir entendu la lecture du *Mariage de Figaro*, si j'étais maître, jamais cette pièce ne serait jouée. » Elle le fut.

1. *Mémorial de Sainte-Hélène*, t. V. (Paris, 1823).

Il n'est pas de décisions, d'actes du pouvoir se rapportant au théâtre qui ne décèlent son influence. C'est ce qui s'est passé surtout aux époques troublées, par exemple sous la Révolution. Les représentations de l'*Ami des lois* puis de *Paméla* servant de prétexte, en 1793, à de déprimantes et dangereuses manifestations, le Comité de Salut public ordonna la fermeture du théâtre et l'arrestation des Comédiens. La Convention nationale devait sanctionner l'arrêté ; le rapport de Barrère dressé à cette fin, et qui fut approuvé le 3 septembre, contenait cette phrase tout à fait digne d'être retenue : « Les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique. »

A l'époque du *Tartufe* se produisit une ardente querelle entre les défenseurs de l'esprit religieux du moment représentés par Bossuet, et les partisans d'une lettre sur la Comédie attribuée au père Caffaro qui réfutait point par point les détracteurs de l'œuvre de Molière.

Le père Caffaro s'exprimait ainsi : « De la manière qu'on joue la comédie à Paris, je n'y vois rien de criminel... Je proteste que je n'ai pu trouver dans la comédie la moindre apparence des excès que les saints Pères y condamnaient avec tant de raison. Mille gens d'une éminente vertu et d'une conscience fort délicate, pour ne pas dire scrupuleuse, ont été obligés de m'avouer qu'à l'heure qu'il est la comédie est si épurée sur le théâtre français, qu'il n'y a rien que l'oreille la plus chaste ne pût entendre. Tous les jours, à la cour des évêques, les cardinaux et les nonces du Pape ne font point de difficulté d'y assister ; et il n'y aurait pas moins d'impudence que de folie de conclure que tous les grands prélats sont des impies et des libertins, puisqu'ils autorisent le crime par leur préférence. »

« Supposons, put dire un jour, aux environs de 1844, dans

un discours à l'Institut, un académicien dont le nom nous échappe, supposons que par l'effet de ces grandes catastrophes qui bouleversent les empires, tout ce qui a été écrit sur les *deux derniers siècles* a disparu : histoires, chroniques, inscriptions, médailles, tout s'est abîmé dans la nuit des temps, et les comédies seules ont survécu à cette destruction universelle. Eh bien, j'ose l'affirmer, on devinerait par elles toutes les révolutions politiques et morales des deux siècles. »

Le théâtre, reflet des mœurs, contribue à leur amélioration, devance et éclaire les événements, prépare l'éducation des masses auxquelles il permet, grâce à des formes aimables voilant discrètement de salutaires leçons, de comprendre ce qui doit être admiré, ce qui doit être condamné.

∴

D'autres raisons militent en faveur de la protection par l'Etat de l'industrie théâtrale.

La première touche de près à l'ordre matériel et conserve toute sa valeur hors du cadre étroit des scènes directement subventionnées. En province même, elle ne cesse d'être invoquée par la majeure partie des citadins, lorsqu'on agite au conseil municipal la question du théâtre.

Nous faisons allusion au mouvement d'affaires, au débouché commercial, à la source de travail, à l'ingénieuse productivité d'efforts, d'emplois, d'énergies, à l'essor prodigieux d'activité que commandent, créent ou entretiennent la vie et le fonctionnement d'un théâtre.

Le spectateur qui, le soir, après une journée de labeur, troque au premier ou au deuxième bureau sa pièce de mon-

naie contre un fauteuil d'orchestre ou un balcon, voire un parterre, ne se doute certainement pas de la multitude et de la variété des services qu'elle devra contribuer à rémunérer.

A voir se dérouler sur la scène une action simple, présentée et soutenue avec habileté et encadrée de décors resplendissants, il ne soupçonne pas l'énorme somme d'argent qu'a coûtée sa mise à la scène. Ici, les plus petites causes engendrent les plus grands effets.

Quelques pages blanches noircies par un auteur dramatique dans le feu d'une élaboration opiniâtre, haletante, vont posséder cet admirable pouvoir de mettre en mouvement, de faire palpiter tout un monde. Du cerveau de l'écrivain, creuset où se malaxent et prennent forme les idées les plus fécondes, va jaillir l'étincelle qui actionnera, en le vivifiant, le concours multiple des travailleurs adonnés à la réussite de l'œuvre devenue commune.

Courbés sur le pupitre de bois teint, les tâcherons de l'agence de copies dramatiques calligraphient en belle ronde les manuscrits et les rôles de la pièce acceptée par le directeur ; le peintre décorateur compose la maquette des décors, le chef machiniste établit et confectionne les châssis sur lesquels s'adapteront les toiles que, dans son atelier, le peintre enlumine ; le dessinateur attaché au théâtre esquisse les croquis des costumes à l'usage du chef costumier chargé d'exécuter les projets. En scène, l'on répète. Alors, sous l'impulsion du régisseur et du metteur en scène, la pièce prend corps. De son côté, le chef électricien a réglé ses jeux de lumière, le chef de claque les effets à faire, c'est-à-dire les applaudissements dont il devra donner le signal, le chef accessoiriste a ouvert son magasin où s'entassent les mille et un objets qui compléteront la mise en scène et l'ameublement.

Il est presque impossible de citer les corps de métiers qui

se trouvent représentés nécessairement dans un théâtre. Faut-il parler du perruquier, du coiffeur, de l'armurier ? Combien d'autres seraient à mentionner !

Chaque chef de service commande presque une petite armée, où la plus humble unité a conscience d'être un rouage indispensable de l'importante machine.

Si nous quittons la scène pour pénétrer dans les locaux de la direction et de l'administration, là aussi nous constaterons la vigilance des « chefs de bureau », des employés et de leurs subordonnés. Nous venons de nommer l'administrateur, le secrétaire général, les secrétaires particuliers, l'archiviste, le bibliothécaire, le caissier. La préposée à la location, les receveurs et contrôleurs, les ouvreuses, les vendeurs de programmes et de friandises, le garde républicain ou le sergent de ville, le pompier de service complètent la liste du personnel utilisé dans les théâtres.

Rare est la scène, même de drame et de comédie, qui ne possède pas son orchestre avec un nombre appréciable d'exécutants. Rappelons, enfin, la tâche ingrate des hommes de peine et de corvée, et conservons ses illusions au pauvre balayeur de la salle de spectacles, qui ne veut pas se dire le dernier à avoir contribué au succès d'une œuvre dramatique.

Ce rapide schéma permettra d'entrevoir ce que peut être, ce qu'est la vie intérieure d'un théâtre, vie intense par excellence (1). Elle ne présente pas partout le même caractère, la même uniformité. Les scènes lyriques de Paris se prêtent davantage à l'extension des ressorts administratifs, au développement et à la division des emplois, à la multiplication des organes du travail. L'exploitation de l'Opéra, du Châtelet, par exemple, nécessitera des ressources bien plus sérieuses

1. On consultera avec intérêt le livre de M. Paul Ginisty : *La vie d'un théâtre.* (Delagrave éditeur.)

et exigera un concours de bonnes volontés bien plus considérable que celle de la Renaissance, des Bouffes, des Nouveautés (1). Diriger l'Odéon, le Vaudeville, les Variétés, est tout autre chose que de présider aux destinées du théâtre de Caen, de Rochefort, de Calais ou de Bayonne. D'autre part, les théâtres de Marseille, Bordeaux, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse surpassent en importance nombre de scènes de la capitale. Sur ce point, il est impossible d'établir une règle fixe. « A ne prendre, dit M. Paul Sorin, que le chiffre de ses recettes, les capitaux qu'il fait fructifier, le nombre de travailleurs qu'il emploie, l'art scénique marche de pair avec les plus florissantes parmi les industries de luxe... Il fait naître ou alimente d'autres industries secondaires ou dérivées et c'est un puissant facteur de la prospérité des autres beaux-arts. »

L'industrie théâtrale fait plus qu'assurer le pain quotidien à nombre d'invididus intéressants et classés sous les catégories les plus diverses, elle contribue grandement à la gloire du pays. L'art n'est pas le moindre des éléments dont cette gloire se compose, puisqu'il permet à une nation d'étendre au loin les trésors infinis de son génie, de sa langue et de sa civilisation. Quand ce pays se nomme la France, le développement de ses facultés artistiques devient une sorte de régulateur universel. Grâce à la production de ses auteurs, au talent original de ses artistes, aux institutions créées pour encourager les uns et les autres, l'antique Gaule demeure toujours la fille aînée et chérie des dieux, le foyer intellectuel qui alimente le monde, l'étonne et le conquiert. « La nation normale, disait Listz, possède une langue et une littérature... ; les arts et les sciences, les moyens d'instruction et de culture générale y sont à la hauteur de la production ma-

1. L'Opéra fait vivre à lui seul 1.800 ouvriers.

térielle. » Doté d'un sol incomparablement fertile, d'une situation privilégiée que le vieux Strabon qualifiait de « providentielle », notre pays s'inscrit en tête de tous les autres au point de vue théâtral et les dépasse de cent coudées, réalisant ainsi la nation normale de Listz, et s'élevant même jusqu'à la nation prodige.

Le prestige d'un Etat résulte non seulement de la puissance de sa marine, de son armée, de son commerce, de ses industries, mais encore de son énergie, de sa vitalité intellectuelle et morale. Notre littérature dramatique est un article d'exportation que l'étranger adopte et nous paie très cher. Elle a droit de cité dans toutes les villes du monde, aussi bien en Allemagne qu'aux Amériques, voire même au Japon (1).

1. Notons, à ce propos, que Molière et Zola sont interdits au Japon. L'œuvre de Zola, *Paris*, visée par la mesure et traduite par M. Jida Kiken « ne peut qu'avoir », dit le décret, une influence destructive. Il est vrai que l'original a la faveur du public français, mais la question de moralité est complexe et ne peut qu'être jugée d'après les circonstances de chaque pays. Des livres approuvés dans telle nation ne sont pas nécessairement estimés dans une autre. Nous plaçant même au point de vue de l'auteur, nous ne voyons pas pour lui la nécessité de répandre un ouvrage « sexuel » et de risquer d'encourir la censure. D'autres traductions sont à faire d'œuvres d'une moralité plus haute et plus pure. »

Quant à Molière, jugé plus subversif que Zola, les raisons qui l'ont fait condamner sont qu'il s'attaque aux principes mêmes de la société japonaise : la piété filiale poussée à un très haut degré et le culte des ancêtres. Les Japonais, d'ailleurs, considèrent de la dernière obscénité que des amoureux s'embrassent sur une scène.

A part ce a, le théâtre français est très prisé au Japon, le drame et la tragédie surtout ainsi que les œuvres sentimentales. M. Ossada, conseiller au Parlement japonais, poursuivi pour avoir mis à la scène la *Dame aux Camélias*, fut acquitté, ayant prouvé que cette pièce ressembait à *Kosankingoro*, un roman très populaire, paru quarante ans avant la publication de la *Dame aux Camélias* par Alexandre Dumas.

On compte plus de mille théâtres dans tout le Japon, dont vingt à Tokio. Jusqu'à ces derniers temps il existait des théâtres où jouaient les hommes et des théâtres où jouaient les femmes ; aujourd'hui le mélange est autorisé et Mme Sadda Yacco a été la première à jouer avec des hommes.

En Perse, le Coran défend expressément la représentation au théâtre de tout ce qui vit. L'Islam est plus intransigeant encore. En 1890, à la nouvelle que M. de Bornier allait mettre à la scène Mahomet et son épouse favorite, Ayesha, l'Islam s'émut et cria au sacrilège : à Paris et à Londres, le quai d'Orsay et le Foreign Office firent interdire les représentations. Les Musulmans lettrés n'en aiment pas moins

Parfois les pièces adaptées et traduites sont jouées dans la langue du pays où le directeur du théâtre les a introduites, et elles entrent alors dans le répertoire courant (1) ; plus souvent les créateurs ou leurs doublures les promènent à travers le monde en de fructueuses tournées. Qui pourrait contester l'heureux effet de ces tournées ? Elles grandissent le juste renom de nos fiertés, contribuent à l'extension de notre zone d'influence et provoquent jusque chez nos adversaires un sentiment unanime d'admiration pour notre esprit national. Est-il nécessaire d'affirmer qu'à ce titre Mme Sarah Bernhardt a bien mérité de son pays ?

Il y a plus. Quand ce n'est pas nous qui allons à l'étranger, c'est l'étranger qui vient à nous, puiser à la source même l'aliment naturel réclamé par son intelligence et que nulle part ailleurs il ne trouve aussi abondant. Il n'y a qu'un Paris au monde, a-t-on dit souvent. Les faits démontrent combien ses visiteurs y goûtent le plaisir de s'instruire sans qu'il leur en coûte trop, et jusqu'à quel point la recherche assidue des satisfactions les plus variées rencontre un précieux appui auprès de ceux qui traversent la capitale, curieux de tout voir et de tout savoir.

L'industrie française est une industrie de luxe ; sa clientèle étrangère, clientèle fort riche, a considérablement augmenté depuis qu'avec l'accroissement de la fortune publique s'est

nos pièces célèbres qu'ils se contentent de lire. Molière est particulièrement admiré en Turquie ; il y a trente ans, le grand vizir Ahmed, Tefick-Pacha entreprit de le faire traduire sous sa direction.

1. Une récente statistique établit qu'au cours d'une saison de dix mois, l'Opéra de Berlin a donné les œuvres de dix compositeurs français, de quinze allemands et de six italiens ; *Mignon* et *Elektre* comptent parmi les ouvrages le plus souvent représentés. La saison de l'Opéra de Budapest comportait, de son côté, douze opéras de six compositeurs français ; récemment, l'Opéra Impérial a donné *Carmen* pour la trois centième fois.

M. Gaston Mayer a organisé à Londres un théâtre français permanent fort goûté du roi et très fréquenté par les membres de l'aristocratie anglaise.

développé le goût des voyages. Or, le théâtre semble le plaisir de prédilection des étrangers. C'est ce qu'établit une étude de M. Edmond Théry sur l'utilité sociale du théâtre, publiée dans l'*Economiste européen* (1). Les recettes des scènes parisiennes s'élevaient en 1892 à 22.533.316 francs ; en 1902, ce chiffre atteint 37.258.284 francs ; en 1908, 47.857.182 francs. Une somme d'environ 10 à 15 millions, chaque année répartie entre les divers théâtres, est de provenance essentiellement étrangère. Les directeurs n'ignorent point la cause de cette plus-value et déclarent un peu, hardiment peut-être, que, seul, cet appoint des étrangers leur permet de couvrir leurs frais. Avec juste raison M. Edmond Théry conclut :

« Parmi les causes nombreuses qui accroissent progressivement la riche clientèle étrangère venant acheter ou consommer sur place les produits de notre industrie artistique et de notre agriculture — car à ce point de vue spécial la terre de France suffit aux besoins de ses nationaux et à ceux des étrangers qui l'habitent — il convient de donner un bon rang à l'art théâtral français.

« En effet, cet art n'a pas seulement pour résultat de répandre et de maintenir à travers le monde civilisé l'influence de la littérature et de l'esprit français : il contribue également à nous enrichir et à attirer sur notre territoire les immenses réserves d'or qui font de la France le grenier des capitaux de l'univers. »



Les richesses qu'une nation produit, développe et accumule, constituent pour elle un patrimoine qui est fait non seulement

1. *Economiste européen* (1909).

de ses capitaux et de la somme de ses biens matériels, mais encore de ses ressources artistiques, intellectuelles et morales. Pour n'être pas toutes susceptibles d'évaluation, et pour ne pas se plier toujours au mode de la circulation, ces ressources n'en constituent pas moins un véritable trésor.

Le trésor artistique de la France, nous n'avons plus à le démontrer, est le plus riche de l'univers entier. Il rentre dans les attributions de l'Etat de veiller sur lui, de le garder jalousement et de ne rien négliger pour l'accroître, aussi souvent que possible, de chefs-d'œuvre dignes de forcer l'admiration.

A côté des théâtres libres, existeront les théâtres nationaux, gardiens du dépôt précieux que nous ont transmis les siècles et l'élite intellectuelle de notre pays. De même qu'il y a des monuments où nos compatriotes et les étrangesr peuvent contempler les toiles et les modelages de nos grands peintres et de nos grands sculpteurs, de même il doit y avoir des établissements où sont offerts aux applaudissements de la foule les œuvres de nos écrivains, de nos poètes et de nos prosateurs les plus illustres.

Le théâtre aura son Louvre ; l'Etat, qui supporte les frais de ses musées, contribuera de ses deniers et de son appui moral au resplendissement de scènes privilégiées, modèles et régulateurs de l'inspiration et du génie français.

Cette action de l'Etat ne se présente pas d'ailleurs avec un caractère d'exception. On la rencontre partout où l'intérêt individuel n'offre pas de garantie suffisante à l'accomplissement de certains travaux dont l'exécution ou l'entretien est jugé utile. Ainsi, l'Imprimerie Nationale se charge des impressions de documents officiels ou en langue étrangère que l'industrie privée ne saurait effectuer qu'au prix de réelles difficultés et à un taux peu rémunérateur ; ainsi, également, la manufacture de Sèvres apporte à l'art de la céramique des

soins qui ne se concilient guère avec la nécessité de produire vite, à bon compte et beaucoup, souvent au détriment de la qualité. On raisonnerait de même pour les Gobelins. Tous ces établissements sont placés sous la direction du gouvernement, qui n'a rien de l'état d'âme du commerçant quand sont en jeu le renom et l'existence même des grandes traditions nationales.

L'art scénique est une de ces traditions, et l'Etat ne peut que lui témoigner une prédilection constante et lui assurer une assistance sérieuse.

Le même sentiment qui invite l'Etat à veiller sur le commerce, sur l'agriculture et sur l'industrie, lui fera prendre sous sa protection le théâtre, instrument puissant de sa prospérité. Aucune idée de lucre ne le guidera. L'art « paye », disent les Américains, c'est-à-dire l'art réalise des bénéfices et donne d'excellents dividendes, ce qui est bien suffisant pour qu'on évite de se montrer parcimonieux.

La satisfaction morale prime toutes les autres, quelque légitimes et honorables qu'elles puissent être. L'Etat n'en éprouvera pas de plus grande quand, par le théâtre, il aura développé l'instruction et permis à tous de saisir la leçon de la scène, leçon d'autant plus salutaire qu'elle revêt une forme agréable. En se faisant le promoteur de cette noble tâche, l'Etat restera fidèle à sa mission, qui est d'élever l'âme populaire jusqu'aux œuvres immortelles dont s'honorent notre langue et notre littérature.

Grâce à sa protection, la nation verra s'accroître la phalange de ses hommes illustres. Auteurs, poètes, musiciens s'emploieront à étendre son influence, à conserver sa suprématie intellectuelle et à reculer chaque jour davantage les frontières d'une France qui, par ses goûts élevés, par ses

idées généreuses, par ses aspirations enthousiastes et par son art, embrasse et domine le monde.

L'Etat, ainsi que le disait Victor Hugo, « aura fait à la gloire nationale une avance que l'admiration *universelle* remboursera. »

CHAPITRE II

Historique de l'intervention de l'Etat et des subventions

(*Des origines à la Révolution*)

L'art scénique, né comme celui de la Grèce et de Rome de solennités religieuses, devait bien vite délaisser l'autel pour dresser ses tréteaux sous le porche de l'Eglise, même dans les cimetières, et s'aventurer ensuite partout où des agglomérations humaines pouvaient lui procurer les chances d'un succès toujours facile auprès des foules.

Mais, chemin faisant, il se transforma. Le drame, après avoir exalté les cérémonies et les mystères chrétiens de Noël, de l'Epiphanie, de Pâques, des Prophètes, de Daniel dans la fournaise, où les prêtres et desservants représentaient les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, s'employa sans scrupules à la parodie de la légende et des croyances sacrées. Œuvres, auteurs, acteurs se laïcisèrent ; des chœurs burlesques et discordants remplacèrent les répons et les hymnes jadis entonnés par les fidèles dans le cadre mystique et recueilli des cathédrales. Jongleurs, bouffons, chanteurs ambulants purent, dès lors, avec une assez grande liberté et à la faveur de fêtes et de mascarades, organiser de véritables spec-

tacles où le « populaire », mis en gaieté par de facétieux boniments et de grivois couplets, se délectait sans aucune retenue de dialogues grossiers et d'exhibitions scandaleuses. Cependant, il serait inexact de rattacher à l'origine probable du théâtre de la Foire celle de notre littérature dramatique nationale.

Quelques imitations lointaines d'auteurs grecs et certaines coutumes en usage lors des funérailles de personnages, des adaptations de Plaute et de Térence (1) ajoutées au goût naturel que possède l'homme de mimer les faits et gestes de son semblable, contribuèrent aussi et pour beaucoup à l'élaboration des premières manifestations théâtrales.

La *Représentation d'Adam* au XIIe siècle, le *Jeu de Saint-Nicolas* de Jean Bodel au XIIIe siècle, après la *Suscitatio Lazari* d'Hilaire, disciple d'Abeilard, révèlent ce caractère et préparent l'œuvre du « bossu » d'Arras, Adam de la Halle, qui, de son propre dire, avait le corps aussi droit que l'esprit. Digne précurseur de Regnard par sa malice, par ses saillies spirituelles et par son humeur aimable, Adam de la Halle doit être considéré avec le *Jeu de Robin et de Marion*, manière de comédie-ballet, comme l'auteur de la première comédie française.

Le théâtre allait prendre son essor. Le peuple y prêtait la même attention que les grands, que nous verrons empressés à encourager le jeu des premiers comédiens. Déjà don Sanche d'Espagne entretenait dans son palais une troupe de jongleurs et de tambourinaires, et le landgrave de Thuringe avait, vers 1322, organisé à Eisenach des sortes de représentations popu-

1. L'abbesse du couvent saxon de Gauderheim, Hrostwita, avait écrit, au Xe siècle, à l'usage de ses religieuses qui les interprétaient, le *Liber dramatica serie contextus*, recueil de sept pièces inspirées de Térence et dont quelques épisodes n'étaient rien moins que scabreux, quoique transcrits avec la meilleure intention.

laires et religieuses. Voici que, maintenant, jouer la comédie chez soi, à l'occasion de solennités intimes ou publiques, posséder une troupe devint presque couramment pour les princes la distraction à la mode. Une troupe de jongleurs reçut, en 1367, 200 francs d'or pour un spectacle qui se déroula au château de Rouen devant Charles V. Le sacre de Charles VI, à Reims, fut égayé pendant le repas d'amusements d'une « invention nouvelle » ; Gilet Vilain et Jacquemart Le Fèvre, « joueurs de personnages » du duc Louis d'Orléans, sont, ainsi que le constate judicieusement M. Emile Faguet, les premiers acteurs dont l'histoire, aux environs de 1380, a retenu les noms. Ils peuvent passer, à juste titre, pour les ancêtres de Molière. En même temps éclosent dans les « puys et chambres de rhétorique » ces miracles de Notre-Dame bien propres à accroître la dévotion à la Vierge Marie (1) et à augmenter l'ascendant de la femme.

Le déclin du XIVe siècle se fait enfin le témoin de l'établissement à Saint-Maur-des-Fossés d'un théâtre permanent, dont les membres, « Confrères de la Passion », vont s'essayer avec succès d'ailleurs à la représentation des « mistères ». Malgré une ordonnance du prévôt de Paris, et par des lettres patentes du 4 décembre 1402, le roi Charles VI, voulant « le bien, proufit et utilité de ladite Confrairie », leur octroya, en effet, « autorité, congié et licence de faire jouer quelque mistère que ce soit... tant de saincts comme de sainctes qu'ils voudront élire... » Notons qu'à cette époque jamais la profession d'artiste, quoique souvent intermittente, ne rencontra plus de Concours béné-

1. Ce culte de la Vierge et de l'Immaculée-Conception est l'un des traits dominants du XIVe siècle. Les chevaliers de Marie s'organisaient pour le mieux célébrer en confréries religieuses et dramatiques. A Valenciennes, « des *capiels* étaient distribués par les princes du Puy aux poètes et rhétoriciens de la ville, invités par affiches publiques à composer des pièces à l'honneur de la Vierge. »

voles et de beaux dévouements parmi les bourgeois, les hommes de loi, d'Eglise et même les artisans.

Etablis d'abord à l'hôpital de la Trinité, les Confrères de la Passion quittèrent en 1539 cet établissement pour l'hôtel des Flandres ; la nature de leurs œuvres s'altéra peu à peu surtout lorsque concurremment avec eux, les « Sots » ou « Enfans sans souci »,— quelquefois ces derniers s'associaient avec les Confrères de la Passion pour des représentations tragi-comiques qui prenaient alors le nom de « pois pilés » — les clercs du Palais ou « Bazochiens » entreprirent de jouer sur la table de marbre, dans la salle des Procureurs, des farces et moralités. Ni les pouvoirs publics, ni l'autorité, ni les classes privilégiées ne trouvèrent grâce devant les attaques et la grossière impertinence de ces derniers, à ce point que le Parlement dut leur faire défense, par un arrêt du 15 mai 1476, de « doresnavant jouer publiquement... farces, soties, moralités... sous peine de bannissement et de confiscation de leurs biens ».

Charles VIII alla encore plus loin : il fit emprisonner cinq acteurs rebelles de cette même Bazoche (1) envers laquelle Louis XI lui-même s'était montré conciliant ; c'est grâce à sa protection qu'elle reçut, en 1475, pour une représentation, une subvention prévôtale de 10 livres parisis.

Le père du Peuple, Louis XII, pratiqua une placide indulgence à l'égard du théâtre qu'il considérait comme devant être d'un puissant secours pour sa politique. Peu enclin à juger sévèrement les écarts et les railleries des auteurs de farces, soties et moralités, il riait largement des personnages bafoués, fût-ce du pape Jules II, et ne se montrait nullement irrité que l'on prît à parti, d'ailleurs innocemment, sa propre

1. *Registres Manuscrits* de la Tournelle criminelle, année 1486, cités par Cahuet.

avarice. « Je veux, répondit-il, un jour, à ses courtisans qui lui reprochaient sa tolérance, je veux qu'on joue en liberté, et que les jeunes gens déclarent les abus qu'on fait à ma cour, puisque les confesseurs, et autres qui font les sages, n'en veulent rien dire. Pourvu qu'on ne parle pas de femme, car je veux que l'honneur des femmes soit gardé. » Ainsi encouragées de haut, de nouvelles compagnies tentèrent de se constituer à l'instar de la Bazoche et des Enfans sans Souci ; de ce nombre, les troupes du Prince des Nouveaux Mariés, du Recteur des Fous, du Roi de l'Epinette, etc.

Au xv[e] siècle, les spectacles se déroulèrent sous un régime presque d'indépendance. Les mistères eurent grande vogue. Il faut citer parmi les plus célèbres : le *Mistère du vieil Testament*, le *Mistère de la Passion* par Arnoul Gréban, la *Vie de Monseigneur saint Didier* de Guillaume Flamant, le *Mistère de saint Loys* par Gringore. Ces grands drames, incohérents, peuplés d'anachronismes, se divisaient en plusieurs parties et souvent se jouaient par journées. A Paris, cependant, où le théâtre avait reçu une certaine organisation, les représentations étaient plus régulières ; elles se donnaient les dimanches et jours de fêtes, à 1 heure après-midi, et se terminaient à cinq. Pour permettre à leurs paroissiens d'en jouir, les curés avançaient l'heure des vêpres. Mais, c'est en province surtout qu'elles offraient un caractère original. Ces jours là, la vie courante était suspendue. Avant même le lever du soleil, les spectateurs faisaient queue autour des constructions de bois afin d'être bien placés. Les frais de ces représentations s'élevaient très haut, parfois jusqu'à 50.000 francs ; aussi les municipalités et les seigneurs participaient souvent à la dépense. Le prix ordinaire des places — les loges exceptées — était de 1 fr. 25 environ de notre monnaie actuelle.

Les acteurs de ces mistères n'avaient rien de profession-

nel. A Grenoble, nous apprend M. Berriat de Saint-Prix, le rôle du Christ, après avoir été accepté par Pierre Bûcher, avocat, noble et docteur en droit, fut refusé par lui. Redoutait-il de se mettre en mémoire cinq mille vers, ou bien de perdre la vie au milieu des tourments et des coups de toutes sortes qu'on se faisait fort de ne pas ménager à Jésus (1)?

Les hommes tenaient les rôles de femmes. Exceptionnellement, à Metz, en 1468, une jeune fille d'humble naissance personnifiait Catherine de Sienne ; ses charmes physiques, plus encore peut-être que son talent, la firent remarquer d'un gentilhomme qui l'épousa. L'idée depuis a fait du chemin (2).

On voit par ce rapide exposé combien était vif le goût

1. La *Chronique de Metz* relate les curieux faits suivants :

« L'an 1437, le 3 juillet, fut fait le jeu de la Passion en la plaine de Veximiel, et fut fait le parc de très noble façon, car il était de neuf sièges de haut,... et fut Dieu un sire appelé Seigneur Nicolle, curé de Saint-Victor-de-Metz, lequel fut presque mort en la croix s'il n'avait été secouru, et convint qu'un autre prêstre fut mis en sa place pour parfaire le personnage du crucifiement pour ce jour, et le lendemain ledit curé de Saint-Victor parfit la résurrection et parfit très hautement son personnage... Et un autre prêstre qui s'appelait messire Jean de Nicey, qui était chapelain de Métrange, fut Judas, lequel fut presque mort en se pendant, car le cœur lui faillit et fut bien hastivement dépendu et porte en voye. » La légende ajoute que le curé de Saint-Victor eut à la suite de l'incident cette réflexion : « Ah ! se serait-il écrié, après avoir repris ses sens, quel malheur si j'avais perdu la vie ! car, n'étant Dieu que par occasion, je n'aurais jamais pu ressusciter le troisième jour ! »

2. Voici d'après Outis (*Figaro* du 19 juin 1909) un coin du bilan des belles destinées conjugales obtenues par quelques artistes femmes :

1825. — Mlle Ménétrier, coryphée, marquise de Cussy.
1830. — Mlle Sontag, cantatrice, comtesse Rossi.
1832. — Marie Taglioni, danseuse, comtesse Gilbert des Voisins.
1846. — La Sota, danseuse, épouse un frère du roi d'Espagne.
1847. — Lola Montès, danseuse, épouse morganatique du roi Lonis de Bavière, créée comtesse de Landsfeld.
1848. — Mlle Maria, danseuse, baronne d'Hermeville.
1853. — Mlle Alboni, cantatrice, comtesse Pepoli.
1853. — Adélaïde Ristori, tragédienne, marquise del Grillo.
1853. — Mlle Dumilâtre aînée, comtesse Clarce del Castillo.
1854. — Thérèse Elssler, danseuse, épouse le frère du roi de Portugal.
1854. — Sophie Cruvelli, cantatrice, baronne Vigier.

des spectacles. Une commémoration, un anniversaire, l'arrivée du roi dans la ville servait de prétexte au dressage des tréteaux. Jusque dans les collèges le genre florissait, mis en action par les professeurs assistés des écoliers. Les Halles elles-mêmes avaient leur théâtre. Il paraît, dès lors, difficile de s'expliquer et d'expliquer ces vers de Boileau :

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps pour la France un plaisir ignoré

L'auteur de l'*Art poétique* était fort mal documenté.

Les auteurs de mistères n'obéissaient nullement à une pensée de lucre. C'est à peine, encore, s'ils consentaient à signer leurs productions. Arnoul Gréban céda à la municipalité d'Abbeville son manuscrit de la *Passion* contre 10 écus d'or.

La mort de Louis XII vint mettre un terme à la licence et à la liberté de la scène. En raison du décès du roi, le Parlement usa de son autorité pour interdire les jeux auxquels les clercs de la Bazoche espéraient s'adonner lors de la fête des Rois, et les indemnisa de tous frais. Le 2 janvier 1516, défense fut signifiée « aux Bazochiens et aux écoliers des collèges de jouer farces ou comédies dans lesquelles il serait fait mention des princes et princesses de la Cour. » Le Parlement intervint fréquemment à cette fin sous François Ier. Ce n'est pas que le monarque se désintéressât du mouvement dramatique. En 1533, il accorda un don de 225 sols tournois à Jean

1868. — Adelina Patti, marquise de Caux.
1870. — Fanny Elssler, danseuse, épouse Don Fernando, frère du roi de Portugal.
L'auteur ajoute avec à-propos que ce tableau pourrait être augmenté de plusieurs noms qui sont encore dans toutes les mémoires.

de Pont-Allais, dit Songe-Creux « et à sa bande » à titre de joueurs de mistères. Trois ans plus tard, se faisait jour l'embryon de la censure préventive. Tandis qu'au xve siècle trois officiers royaux avaient, à Paris, la mission d'exercer une surveillance sur les Confrères de la Passion et autres troupes (besogne accomplie en province par l'official du diocèse), les Bazochiens, désormais, auront toute permission de jouer leurs pièces, à la condition « d'en retrancher les choses rayées ». Les chanceliers et les suppôts de la Bazoche, ajoutaient les arrêts du 7 mai et du 15 octobre 1540, devront préalablement à la représentation communiquer leurs œuvres à la Cour. Ces mesures rigoureuses et quelques autres encore désarmèrent, peu à peu, les clercs de la Bazoche, qui, sans cesser d'exister en tant que corporation judiciaire, disparurent comme comédiens et se confondirent probablement avec les Enfans-sans-Souci.

Les Confrères ne furent pas non plus épargnés. Les abus auxquels prêtaient leurs jeux d'où « sont advenus et adviennent cessation de service divin, refroidissement de charités et d'aumônes, adultères et fornications infinies, scandales, dérisions et moqueries », se heurtèrent aux défenses de la Cour souveraine. Obligés, d'ailleurs, d'abandonner l'hôtel des Flandres dont des lettres patentes d'Henri II avaient ordonné la démolition, ils firent l'acquisition, par contrat du 17 novembre 1548, de l'hôtel de Bourgogne, sis rue Mauconseil. Un écusson orné d'une croix et des instruments de la Passion du Sauveur et soutenu par deux anges se détachait sur la façade principale.

L'arrêt que les Confrères avaient sollicité du Parlement, en vue d'obtenir la permission de continuer leurs représentations et la confirmation de leurs privilèges, changea le caractère originel des spectacles jadis en honneur parmi eux :

Il est défendu aux Confrères de jouer les mistères de la Passion de Nostre Sauveur, ni autres mistères sacrés, sous peine d'amende arbitraire ; leur permettant néanmoins, de pouvoir jouer autres mistères prophanes, honnestes et licites, sans offenser ni injurier aucunes personnes ; et défend ladite cour, à tous autres, de représenter dorénavant aucuns jeux ou mistères, tant en la ville, faubourgs et banlieue de Paris, sinon que sous le nom de ladite confrérie et au profit d'icelle.

Voilà donc les Confrères privés de la source la plus féconde de leur répertoire. Que vont-ils jouer ? Le siècle précédent avait vu les clercs de la Bazoche, par opposition aux mistères, jouer des « fabulæ farcitæ », c'est-à-dire des fables mêlées de latin et de français. L'admirable, l'inimitable *Maître Patelin*, attribué à Villon, restera le chef-d'œuvre du genre et le type de ces farces qui contribuèrent tant au développement de la comédie. C'est ce vieux fond que les bons Confrères tentèrent, un moment, de faire revivre et d'exploiter en représentant des pièces que l'on peut se permettre de juger sur la foi de titres dans ce goût :

Farce nouvelle des femmes qui aiment mieux suivre et croire folconduit, et vivre à leur plaisir que d'apprendre aucune bonne science ;

La Farce nouvelle et récréative du médecin qui guarist toutes sortes de maladies ; aussi fait le nez à l'enfant d'une femme grosse, et apprend à deviner ;

Nouvelle Farce de l'Antéchrist et de trois femmes et deux poissonnières ;

Farce joyeuse et récréative d'une femme qui demande des arrérages à son mari ;

Farce nouvelle du débat d'un jeune moine et d'un vieil gendarme, par devant le dieu Cupidon, pour une fille.

Ils donnèrent probablement aussi quelques tragédies. Mais

ces spectacles divers ne les contentaient pas. C'est alors que, ne pouvant recevoir du Parlement l'autorisation de jouer à nouveau des œuvres sacrées, tirées de l'*Ancien et Nouveau Testament*, ils se décidèrent à ne plus exploiter eux-mêmes la scène de l'hôtel de Bourgogne qu'ils louèrent à des comédiens, aux Enfans-sans-Souci ou Sots entre autres. Le chef de location, d'ailleurs, n'amoindrissait en rien le privilège octroyé aux Confrères par Henri II, et qui fut confirmé par lettres patentes de ce même souverain en 1554, de François II en 1559, de Charles IX en 1563, et de Henri III en 1575. Jusqu'à leur disparition, ils le revendiquèrent, et, quand, à la fin du XVI[e] siècle, ils eurent tout à fait cessé de jouer eux-mêmes la comédie, il demeura la source la plus claire de leurs revenus.

C'est, en effet, en vertu de ce privilège qu'ils obtinrent souvent dans la suite la suppression des troupes rivales, tout au moins de leur part des redevances, lorsque celles-ci prétendaient ne pouvoir ou ne vouloir élire domicile à l'hôtel de Bourgogne.

Revenons un peu en arrière. Il n'était pas inutile de chercher à reconnaître le terrain, à pénétrer le milieu où la protection royale trouva à s'exercer le plus souvent contre le Parlement.

La représentation de la *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle (1552) fut rendue possible grâce à la ville de Paris qui prit à son compte tous les frais. D'autres œuvres, exigeant des dépenses non moins considérables, bénéficièrent de la même faveur. Le *Registre de l'épargne* de l'an 1572 nous apprend que Charles IX entretint une troupe de comédiens ; la quittance ci-après du 10 octobre en fait foi : « A Albert Ganasse et ses compaignons, joueurs de comédies, estant à la suitte dudit seigneur — 500 livres en considération du plaisir qu'ils

donnent ordinairement à Sad. Majesté et pour leur donner moyen de vivre et eulx entretenir à sa suitte (1). » Cet Albert Ganasse eut les honneurs, le 15 septembre 1570, d'un réquisitoire du procureur général qui lui faisait publiquement grief d'exiger quatre, cinq et même dix sous par personne, « sommes excessives et non accoutumées ». Par lettres patentes auxquelles le Parlement décida de surseoir jusqu'à la Saint-Martin, le roi n'en autorisa pas moins son théâtre.

Henri III montra un penchant très prononcé pour les spectacles. « Les farceurs, bouffons, put... et mignons, nous dit Lestoile, avaient tout crédit auprès de lui. » En 1577, il fit venir de Venise à Blois une troupe d'Italiens appelés I Gelosi (jaloux de plaire). Faits prisonniers, en route, par le parti protestant, ils furent délivrés grâce au roi qui paya généreusement le prix de leur rançon.

Ils s'établirent à Paris, à l'hôtel Bourbon, près du Louvre, et ouvrirent leur théâtre le dimanche 19 mai. Ils prenaient quatre sous par tête. Le public répondit avec empressement à leur appel. « Il y avait tel concours et affluence du peuple, constate encore Lestoile, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avaient pas tretous ensemble autant quand ils preschoient. » Une fois de plus, le Parlement prit ombrage de ces comédies qui « n'enseignaient que paillardises », et ordonna, le 22 juin, la fermeture du théâtre. Les Gelosi réclamèrent alors au roi des lettres patentes que la Cour refusa d'enregistrer, en leur signifiant de n'en plus présenter sous peine de 10.000 livres d'amende. Défense inutile, car, sur l'ordre exprès d'Henri III, les représentations reprirent de plus belle (2). Cependant, les troubles religieux qui surgirent à

1. Arch. nat., KK, 133, fol. 2509.

2. On peut supposer aussi que les Confrères avaient repris leurs anciens spectacles, c'est-à-dire la parodie des livres sacrés et mistères, car nous voyons Nic. Rolland,

cette époque en France ne devaient pas favoriser plus longtemps les spectacles ; les comédiens italiens retournèrent chez eux. Vers 1584 puis 1588, quelques troupes italiennes sont bien encore signalées à Paris, mais elles n'eurent qu'une existence éphémère.

La liberté du théâtre continua à être très grande sous Henri IV. Deux ans durant, le monarque s'égaya des représentations des acteurs qu'il avait amenés avec lui du Piémont ; l'homme de « la poule au pot », dans de nombreuses circonstances, contribua à la distraction du « bon peuple de Paris ». Il ne voulait pas, toutefois, qu'elle nuisît à des intérêts plus sérieux ; ses décisions, à cet égard, furent souvent inspirées par la plus louable sagesse. La Municipalité de Paris résolut d'honorer par des ballets et des festins les bourgmestres des treize cantons suisses, venus dans le but de renouveler leurs traités. Comme l'argent manquait, on décida d'imposer pen-

conseiller à la Cour des monnaies, dans ses *Remontrances très humbles au roy de France et de Pologne* (1588), protester de la façon suivante contre ces représentations :

« Il y a un autre grand mal qui se commet et tolère en votre bonne ville de Paris, aux jours de dimanches, tant par des étrangers Italiens que par des Français, et, par-dessus tout, ceux qui se font en une cloaque et maison de Satan, nommée l'hôtel de Bourgogne, par ceux qui abusivement se disent les Confrères de la Passion de J.-C... Sur l'échafaud l'on y dresse des autels chargés de croix et ornements ecclésiastiques, l'on y représente des prêtres revêtus de surplis, même aux farces impudiques pour faire mariage de risées... Il n'y a farce qui ne soit orde, sale et vilaine ; au scandale de la jeunesse qui y assiste, laquelle avale à long trait ce venin et ce poison, qui se couve en sa poitrine, et en peu de temps opère les effets que chacun sait et voit trop fréquemment.

« Par ce moyen Dieu est grandement offensé, tant en ladite transgression des fêtes que par les susdits blasphèmes, jeux et impudicités qui s'y commettent. Davantage Dieu y est courroucé en l'abus et profanation des choses saintes dont ils se servent, et le public intéressé par la débauche et jeux des artisans. Joint que telle impiété est entretenue des deniers d'une Confrérie, qui devraient être employés à la nourriture des pauvres, principalement en ces temps esquels il fait si cher vivre et esquels plusieurs meurent de faim.

« Or, Sire toute cette ordure est maintenue par vous : car vous leur avez donné vos lettres de permission pour continuer cet abus commencé devant votre règne... »

Ces remontrances furent écoutées et les « jeux de Bourgogne » défendus jusque vers l'année 1595.

dant deux mois les fontaines de la ville ; aussitôt une délégation municipale reçut mission de solliciter l'autorisation nécessaire.

— « Messieurs, lui répondit le roi, il n'appartient qu'à Dieu de changer l'eau en vin. Trouvez pour régaler les bourgmestres des ressources dont n'ait pas à souffrir le peuple de Paris. »

Louis XIII, son successeur, voulut aussi avoir des comédiens italiens ; il ne semble pas que leur séjour à la Cour ait été de longue durée. M. Charles Nuitter, à la suite de patientes et fructueuses recherches, a constaté, qu'en 1615 et 1624, les troupes tant française qu'italienne bénéficièrent de 1.200 livres par mois, du fait d'avoir donné des représentations devant le roi. C'est alors que le théâtre de la Foire étendit sa vogue ; à la même époque, les pasquinades de Turlupin et les bouffonneries de Gauthier-Garguille et de Gros-Guillaume délectèrent à ce point la foule, que Richelieu compta leurs auteurs au nombre des artistes de la troupe royale.

Le goût pour la tragédie s'affirma dès les premières années du XVIIe siècle et valut aux fervents du théâtre de nombreux bienfaits. Le cardinal ministre, ami des auteurs et de leurs œuvres, auteur lui-même, marqua souvent sa prédilection à l'égard de la littérature dramatique. « Tous ceux, dit Pellisson, qui se sentaient quelque génie, ne manquaient pas de travailler pour le théâtre : c'était le moyen d'être favorisé du premier ministre, qui, de tous les divertissements de la Cour, ne goûtait guère que celui-là. » Il avait fait bâtir dans son palais une salle spacieuse où il écoutait avec satisfaction les comédies nouvelles, auxquelles il ne dédaignait pas de collaborer sur le plan que lui-même avait imaginé. Ne songea-t-il pas à ramener le théâtre à la régularité antique? On se rappelle que Chapelain ayant fait, un jour, en sa présence, une conférence

sur les trois unités, il lui témoigna sa satisfaction en lui accordant une pension de 1.000 écus.

Il ne faudrait pas croire que sous le regard attentif des puissants du jour, le théâtre d'alors ne se permît aucune licence et se révélât profondément respectueux de la morale et de l'ordre établi. Une ordonnance de police du 12 novembre 1609 avait bien défendu aux comédiens de ne représenter ni farces ni comédies, qu'ils ne les eussent préalablement communiquées au procureur du roi, mais, avec le temps, on s'était sérieusement relâché de ces exigences. A vrai dire, d'étranges anomalies pouvaient se constater : Gros-Guillaume singeant le tic d'un magistrat encourut l'emprisonnement, tandis que l'abbé de Boisrobert, ridiculisant la magistrature dans le *Père avaricieux*, reçut des compliments du roi. L'hôtel de Bourgogne donnait d'ailleurs le ton et quel ton ! Trente ans durant, Alexandre Hardy l'alimenta de pièces de tout genre et de toute qualité que Fontenelle jugeait ainsi : « Nul scrupule sur les mœurs ni sur les bienséances... Les premières caresses se font sur la scène et de ce qui se passe entre deux amants, on n'en fait perdre aux spectateurs que le moins qu'il se peut. Les personnages de Hardy s'embrassent volontiers sur le théâtre, et pourvu que deux amants ne soient point brouillés ensemble, vous les voyez sauter au cou l'un de l'autre dès qu'ils se rencontrent... » Marie de Médicis, Anne d'Autriche et Mazarin favorisèrent l'arrivée et le séjour des troupes italiennes dans la capitale ; ils avaient pour les Fritellino, les Arlequin, les Lelio des attentions aisément converties en espèces sonnantes. Par leur goût pour le théâtre, par les encouragements qu'ils lui prodiguèrent, ils préparèrent le rayonnement de l'art dramatique et théâtral dont le plein épanouissement demeurera une des gloires du grand siècle.

Avant de retracer l'œuvre du Roi-Soleil, il est nécessaire

de jeter un coup d'œil d'ensemble sur la situation des théâtres au moment où il prit en main les rênes du pouvoir.

Tandis qu'au milieu de bien des vicissitudes, les « troupes de campagne » battaient la province, l'hôtel de Bourgogne, loué par les Confrères de la Passion, prêtait asile, moyennant argent, bien entendu, aux nombreuses tournées de passage, françaises ou étrangères, désireuses de conquérir le public de la capitale. Tel était le rêve de toutes les compagnies artistiques ambulantes et nomades. En 1578, nous voyons s'installer à Paris Agnan Sarat et Pierre Dubuc, puis, en 1598, l'Anglais Jean Sehais. Les 28 avril et 1er mai 1599, double bail est consenti par les Confrères, le premier à une troupe italienne, le second à Valleran Lecomte, qui jouent alternativement sur l'antique scène. Il faut croire que le séjour des uns et des autres fut de courte durée, puisque, le 30 octobre 1600, et pour trois années, Robert Guérin (Gros-Guillaume) leur succède. La troupe italienne de Francesco Andreini et la troupe française de Thomas Poirier ne font aussi que passer, après quoi Valleran reparaît à l'hôtel de Bourgogne, cette fois en qualité de directeur. Déjà la compagnie s'intitule « Comédiens français ordinaires du Roi » et rêve de déposséder la Confrérie dont la suzeraineté leur est un véritable joug.

En 1622, sans que l'on s'en explique bien les raisons, peut-être par irritation, les Comédiens gagnent l'hôtel d'Argent (1), mais, le 16 février, intervient contre eux une sentence les condamnant à payer auxdits « doyen, maîtres et gouverneurs, 3 livres tournois par chacun jour de représentation, et aux dépens » ; ils se transportent alors au Jeu de paume du Moutardier, rue du Bourg-l'Abbé, tenu par Etienne Robin, qu'à la

1. Situé d'après les frères Parfait à l'angle de la rue de la Poterie près de la Grève, d'après d'autres historiens à l'angle de la rue de la Verrerie et celle de la Poterie.

suite d'une défense du Châtelet à ce dernier ils doivent bientôt encore abandonner pour se diriger vers la province.

Revenus à Paris en 1625, les Comédiens du Roi trouvent l'hôtel de Bourgogne occupé par une troupe dite « Comédiens du prince d'Orange ». Ils en éprouvent une grande colère et s'emploient avec ardeur à troubler les représentations de leurs rivaux, jusqu'au moment où le bail de ces derniers venant à expiration, ils peuvent enfin reprendre possession de leur ancien théâtre. Dès ce moment commence entre eux et les Confrères une longue lutte qui n'a son dénouement qu'en décembre 1676, époque à laquelle un édit royal déclara la dissolution de la Confrérie ; ses biens furent confisqués et attribués à l'Hôpital Général, auquel désormais les Comédiens durent acquitter le prix de location du vieil hôtel de Bourgogne.

Nous venons d'anticiper sur les événements. Lorsque la troupe du prince d'Orange eut quitté définitivement l'hôtel de Bourgogne — nous disons définitivement, car, le 6 juin 1629, les Confrères dans le but d'être désagréables aux Comédiens tentèrent de l'y réintroduire — elle s'achemina, Le Noir et Mondory en tête, au Jeu de paume de Berthault, quartier Saint-Martin. C'est là que Corneille donna sa première pièce *Mélite* et connut son premier grand succès. Une courte halte rue Michel-le-Comte, et nous retrouvons, le 8 mars 1634, les compagnons au Jeu de paume du Marais, rue Vieille-du-Temple. Délivrés des tracasseries des Confrères, grâce sans doute à d'influentes protections, et un moment désemparés à la suite du départ pour l'hôtel de Bourgogne, sur un ordre du roi, de six de leurs meilleurs sujets dont Le Noir, ils reprirent courageusement, dirigés par Mondory, le cours de leurs représentations restées mémorables. Quoi qu'il en soit, le théâtre du

Marais était fondé, et l'on sait que son existence a fait date dans l'histoire de notre littérature dramatique (1).

Nous avons dit plus haut que les vues de nombreuses troupes de province se portaient sur Paris. L'une d'elles, en 1584, vint s'établir à l'hôtel de Cluny près les Mathurins, une autre, sous le règne de Henri IV, à la foire Saint-Germain ; d'autres encore séjournèrent au Jeu de paume de la rue du Bourg-l'Abbé, à l'hôtel d'Argent, etc. Généralement, elles ne faisaient que passer et leur première préoccupation était de s'assurer un local aux conditions les plus avantageuses, se souciant fort peu d'enrichir les Confrères en louant la salle de l'hôtel de Bourgogne. Or, ceux-ci ne l'entendaient pas de la sorte et poursuivaient sans pitié toutes infractions à leur privilège. A leur instigation, les comédiens de l'hôtel de Cluny encoururent du Parlement la défense « de jouer leurs comédies ne faire assemblée en quelque lieu de cette ville et faubourgs que ce soit, et au concierge de Cluny les y recevoir, à peine de mille écus d'amende. » Le 9 mai 1596, le Châtelet, en considération des règlements des foires, autorisa Jehan Courtin et Nicolas Poteau à donner des représentations, à la seule condition de payer par spectacle un droit de « deux écus soleil au profit de la Confrérie ». Autre sentence du Châtelet, le 20 avril 1599, à de prétendus comédiens italiens du roi, mais, cette fois, pour leur interdire de « jouer ni représenter ailleurs qu'audit hôtel de Bourgogne, s'ils n'ont exprès pouvoir de ladite Confrérie ; comme aussi est faite défenses à tous bourgeois de Paris de louer maison à aucuns comédiens ». Nous pourrions multiplier les citations. Bornons-nous à rappeler une des clauses de location prévoyant le

1. M. Eugène Rigal dans le *Théâtre Français avant la période classique* (Hachette, 1901) a fort bien dégagé cette origine du Théâtre du Marais, restée longtemps obscure.

cas, où, pour raisons diverses, les comédiens (à cette époque établis d'une façon plus stable) viendraient à abandonner temporairement l'hôtel de Bourgogne : « Et ne pourront iceux preneurs avoir, prétendre ou demander aucune diminution ou rabais dudit loyer... pour l'absence du roi de cette ville de Paris, ou absence d'eux, ou qu'ils ne représentassent pas, si ce n'est qu'il leur fut défendu par M. le lieutenant civil ou nos seigneurs du Parlement ».

Les « bons » Confrères étaient passablement rapaces.

Précisons en deux mots la situation exacte des compagnies dramatiques d'alors, à la veille de l'avènement de Louis XIV.

Aux comédiens de passage à l'hôtel de Bourgogne a succédé une troupe fixe dont les acteurs, après s'être qualifiés « Comédiens de l'Elite Royale » puis de « seule Troupe royale », se disent, en 1639, « entretenus de Sa Majesté », et reçoivent une pension de 12.000 livres. En 1634, apparaît le théâtre du Marais qui, lui, n'a de subvention ni régulière ni officielle, mais n'en prend pas moins le titre de « troupe entretenue par Sa Majesté ».

Ces deux théâtres primaient les théâtres de collège et les entreprises des troupes italiennes ; ils devaient être le berceau d'une institution dont les siècles ont perpétué la grandeur et ennobli l'humble origine.

*
* *

Louis XIV voyait grand, très grand. Esprit éminemment centralisateur, il possédait au plus haut degré le génie administratif et concevait toutes choses selon une méthode régu-

lière. L'unité de direction et d'exécution était chez lui un système, le principe d'autorité un mode de gouvernement. Il n'était pour ainsi dire pas de travail dont le plan n'eût d'abord reçu le visa du maître. Comme la lumière, l'inspiration venait d'en haut, c'est-à-dire du trône.

On comprend, par là, jusqu'à quel point le domaine des arts, et particulièrement celui du théâtre, dut servir les desseins de Louis XIV. Fatigué de longues guerres et de luttes intestines, le peuple se montrait disposé à jouir du repos, et à goûter les plaisirs de l'intelligence que lui offrait une élite d'esprits supérieurs.

Dès le début, le roi jeta ses regard sur ces laborieux artisans du verbe et de la pensée, et les encouragea en leur procurant les moyens de travailler à l'abri des préoccupations matérielles. Ses bienfaits s'étendirent aux artistes, à ces ouvriers de la première heure qui s'appliquent à concréter les idées et les sentiments, et dont le labeur ne paraît pas moins digne de protection et de récompense. Quant aux théâtres proprement dits, qui étaient de sa part l'objet d'une constante attention, il se chargea d'en convertir les privilèges antérieurs en un monopole étroitement lié à son pouvoir. Celui qui fit de Versailles un royaume de féerie, ne pouvait pas laisser se perdre les ferments d'une production artistique véritablement magnifique ; pour recueillir les fruits de la merveilleuse moisson qu'il avait préparée il créa l'Opéra et la Comédie-Française, et assit sur des bases plus stables la Comédie italienne.

C'était sans doute organiser l'ingérence administrative là où on l'imagine le moins, mais le temps s'est chargé d'atténuer peu à peu l'erreur voulue de Louis XIV. En envisageant toutes les choses sous le même rayon visuel, et en voulant les

pousser à leur plus haut degré de perfection, il ne pouvait manquer d'être oppressif.

Louis XIV associait, dans ses idées, l'éclat du trône et la grandeur de la France.

Accumuler dans la capitale les richesses artistiques, la doter d'incomparables théâtres capables de propager son influence et celle de la langue française, être, à proprement parler, le régulateur du goût, telle était la pensée du souverain.

Paris devenait ainsi par excellence le rendez-vous général de l'étranger, toujours prêt à donner son or, sans compter, pour le plus grand profit des industries de luxe.

Le colbertisme, non dénué de visées pratiques, constituait un progrès sur la politique précédemment suivie.

Examinons maintenant, en suivant l'ordre chronologique, l'œuvre de Louis XIV relativement aux théâtres.

A la mort de Louis XIII, le privilège de l'hôtel de Bourgogne est déjà considérablement amoindri. Le 31 décembre 1643, au Jeu de paume des Métayers, des enfants de famille fondent l' « Illustre-Théâtre » (1) La troupe, qui se dit « entretenue par S. A. R. Gaston d'Orléans, frère du roi Louis XIII, compte, au nombre de ses membres J.-B. Poquelin, protégé précédemment par le duc de Guise, et Madeleine Béjart, maîtresse en titre du comte de Modène. Ces patronages de qualité intimidèrent les Comédiens de l'hôtel de Bourgogne qui restèrent muets devant l'entreprise de leurs jeunes camarades.

Les succès très relatifs de l'Illustre-Théâtre dans les différents domiciles qu'il occupa (2) ne lui portent, d'ailleurs, aucun

1. Une plaque apposée au n° 12 de la rue Mazarine porte cette mention : « Ici s'élevait le Jeu de paume des Mestayers où la troupe de Molière ouvrit en décembre 1643 l'Illustre-Théâtre. »

2. Au Jeu de paume de la Croix Noire, rue des Barrés (janvier 1645), puis à celui de la Croix Blanche, rue de Buci (1646).

ombrage. Poquelin, qui en était devenu le chef, contracta des dettes à la suite desquelles il fut écroué au Châtelet. Au sortir de prison, afin de ne pas discréditer l'honorabilité de sa famille, il troqua son nom contre celui de Molière et gagna ensuite la province où le duc d'Epernon puis le prince de Conti se l'attachèrent. Ce dernier, qui présidait les Etats du Languedoc, lui accorda une subvention en témoignage de la satisfaction qu'il lui procura durant deux ou trois sessions consécutives.

Tandis que Molière et sa troupe battaient la « campagne », le cardinal Mazarin appelait en France une troupe italienne, entretenue, elle aussi, par Sa Majesté, et qu'une subvention de 15.000 livres honorait particulièrement. L'intérêt que Louis XIV ne cessa de porter à la Comédie Italienne, a une cause des plus originales, et qui vaut d'être rapportée. On raconte, en effet, que le célèbre Tiberio Fiorelli (*alias* Scaramouche) introduit, un jour, auprès de la régente Anne d'Autriche, trouva le roi encore au berceau en proie à un violent accès de colère. Il obtint de le prendre dans ses bras et réussit si bien à le calmer avec ses grimaces et ses contorsions, que le royal bambin s'oublia sur les vêtements du bouffon... Louis XIV, auquel ce trait fut rapporté plus tard, assura à Scaramouche une protection dont les Italiens tirèrent large profit, et qu'après tout méritaient bien les excellents interprètes d'un intéressant répertoire. C'est ainsi qu'ils reçurent de la Cour l'autorisation de s'établir à l'hôtel de Bourgogne, où ils donnèrent leurs représentations alternativement avec les Comédiens Français.

L'année 1658 ramena Molière à Paris qu'il ne devait pas tarder à conquérir en s'attirant la bienveillance du roi. Corneille avait déjà doté le théâtre français de ses chefs-d'œuvre impérissables qui s'appellent : le *Cid, Horace, Cinna, Po-*

lyeucte. Retiré à Rouen, il se confinait dans des pratiques pieuses, s'astreignant quotidiennement à réciter le bréviaire romain et à traduire en vers l'*Imitation de Jésus-Christ*. Pourtant, le démon du théâtre le tourmentait encore. Il avait cinquante-trois ans, quand le surintendant Fouquet le décida à traiter le sujet d'*Œdipe* et à poursuivre sa carrière d'auteur. Corneille n'hésita pas :

« Je sens le même feu, je sens la même audace
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace ;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna. »

Hélas ! son génie approchait du déclin ! Cependant, le roi, satisfait de deux représentations de la *Toison d'Or*, fit don de 2.000 livres à la troupe du Marais qui avait déjà reçu, en 1656, « six vingts pistoles », (1) lors du *Timocrate* de Thomas Corneille. Le vieux poète n'enthousiasmait plus le grand public ; seuls, l'applaudissaient encore quelques amis fidèles, Saint-Evremond et Mme de Sévigné, entre autres. Son caractère s'aigrissait en même temps que croissait sa jalousie envers Racine, à l'aube de sa gloire. Malheureusement le triste privilège des années ne peut rien contre les belles audaces et les ardeurs de la jeunesse : Corneille était de trente-trois ans l'aîné de Racine, de vingt-deux celui de Molière.

Grâce au prince de Conti et à l'entremise de Condé, Molière obtint, dès son arrivée à Paris, la faveur de jouer au Louvre devant le roi. La troupe donna *Nicomède* et le *Docteur Amoureux* ; son succès fut si complet qu'elle put s'intituler « Troupe de Monsieur », et donner désormais ses spectacles dans la grande salle de l'hôtel du Petit-Bourbon où Henri III

1. Loret. *Muse historique* du 16 décembre 1656.

avait autrefois accueilli les bouffons italiens. Le frère du roi promettait, en outre, à chacun des dix sociétaires composant la petite troupe, une pension de 300 livres. Empressons-nous d'ajouter que le *Registre* de La Grange accompagne la mention de cette promesse d'une constatation quelque peu ironique : « Nota que les 300 livres n'ont point été payéez. » Molière et ses comédiens se rendaient aussi « en visite » chez les seigneurs ; les farces et comédies qu'ils représentaient faisaient sérieusement concurrence aux spectacles des Italiens, du Marais et de l'hôtel de Bourgogne.

Cependant, Louis XIV considérait avec un intérêt toujours plus vif l'œuvre et les mérites de Molière dont les *Précieuses ridicules* venaient d'accroître le renom en fondant la vraie comédie. Dès 1665, sa troupe devenait la « Troupe du Roi » ; établie au Palais-Royal (1), elle reçut, à dater du 14 août, une pension de 6.000 livres, portée à 7.000 au mois de mars 1670. Molière, comme « bel esprit », jouissait d'un traitement spécial, car, tel était le caractère de ce subside, qu'il ne constituait pas une masse destinée à couvrir les frais généraux de la compagnie, mais s'appliquait à chaque sociétaire en particulier. Des gratifications nombreuses s'ajoutaient à ce traitement lorsque la troupe participait aux fêtes royales et aux voyages de Fontainebleau, Saint-Germain et Chambord.

C'est grâce à cette protection que notre grand comique, auteur et acteur, dota le répertoire français de pièces inimitables, non sans accumuler sur sa tête les ressentiments de ceux que, de main de maître, il tournait en ridicule. Le roi l'affec-

1. Les Comédiens Italiens alternaient leurs spectacles avec ceux que donnait la troupe de Molière. A noter que cette dernière jouait parfois aussi des tragédies ; Racine, en 1656, mécontent de la manière dont *Alexandre le Grand* avait été rendu par la troupe de Molière, se brouilla avec celui-ci et lui retira sa pièce pour la porter aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne.

tionnait et ne manquait jamais de le défendre contre les attaques des grands seigneurs que ses traits irritaient. Les courtisans affectaient de ne point vouloir se mettre à table à côté du comédien, mais Louis XIV entendit les y contraindre. A l'âge de quarante ans, et pour son malheur, l'auteur de l'*Ecole des Femmes* épousa Armande Béjart, âgée de dix-sept ans à peine ; le roi lui donna une nouvelle preuve d'estime en devenant le parrain de son premier-né.

Le 28 juin 1669, l'Opéra était fondé. Les représentations lyriques et musicales avaient obtenu à la Cour une rapide faveur sous l'influence de Mazarin, tout naturellement hospitalier aux troupes italiennes. Les œuvres qu'elles représentaient, en les soulignant d'une musique alors la seule connue, donnèrent l'éveil aux auteurs et aux compositeurs français. La tentative parut tout d'abord chimérique, car l'on n'imaginait guère des paroles françaises s'adaptant au thème musical. Ce ne fut qu'après bien des controverses qu'elle fut couronnée de succès. Les premiers essais donnèrent raison aux novateurs, et ces divertissements revêtirent promptement une forme et un caractère artistiques.

Les poètes et les musiciens trouvaient des collaborateurs chez les seigneurs et chez les princes eux-mêmes, acteurs d'occasion, artistes improvisés. Agrippa d'Aubigné pour le livret, Salmon pour la musique composèrent un véritable opéra avec soli et chœurs : le *Ballet comique de la Royne* dont Bartharini régla les pas (1). Plus tard, Lulli reçut du roi un privilège qui, confirmé, fortifié, au cours des temps, fit de l' « Académie de musique et de danse » une institution vraiment nationale.

L'année 1673 fut cruelle à Louis XIV : il perdit son comé-

1. Halévy. *Mémoire* lu à la séance annuelle des cinq académies en 1855.

dien préféré, Molière, mort en scène, au cours d'une représentation du *Malade imaginaire*, au moment où il venait de prononcer le fameux « jur. o » Privée de son chef, qu'allait devenir la petite troupe du Palais-Royal ? Louis XIV ne voulut point qu'elle disparût. La salle fermée, une ordonnance du 23 juin 1673 réunit les comédiens de Molière à ceux du théâtre du Marais ; la fusion s'opéra à l'hôtel de Guénégaud où la subvention continua à être versée. Deux troupes restaient donc en présence, celle de l'hôtel de Bourgogne et celle du théâtre de Guénégaud : leur nouvelle réunion, le 25 août 1680, donna naissance à la Comédie-Française. La pension payée « à la seule troupe du Roi » prit, ensuite, un caractère officiel, et deux ans après, presque jour pour jour, commençait la première subvention régulière.

A côté de l'Opéra et du Théâtre-Français qui feront ultérieurement l'objet d'une étude spéciale, la Comédie-Italienne n'eut qu'à se louer des bienfaits de Louis XIV.

Etablie d'une manière définitive à Paris, à partir de 1660, elle jouit de la pension de 15.000 livres, et ses sujets s'intitulèrent « Comédiens du Roi de la troupe italienne ». Elle contribua au développement du genre comique et satirique grâce à un répertoire alléchant et à la valeur des auteurs au nombre desquels nous citerons l'acteur Evariste Ghérardi, Palaprat, et, en première ligne, Regnard, Dufresny, Nolant de Fatouville. Leurs pièces, « comédies françaises accommodées au Théâtre-Italien », étaient jouées par douze artistes en vertu du règlement de 1684, édicté sur l'ordre de la Dauphine, et stipulant que la troupe « demeurera toujours composée de douze acteurs et actrices, savoir : de deux femmes pour jouer les rôles sérieux, de deux autres femmes pour les comiques, de deux hommes pour jouer les rôles des amoureux, de deux autres pour jouer

les comiques, de deux autres pour conduire l'intrigue, et de deux autres pour jouer les pères et les vieillards ».

La langue italienne, primitivement la seule usagée, disparut peu à peu d'un dialogue qui roulait soit sur des bouffonneries (parodies et farces), soit sur des comédies d'un tour moins vulgaire. Une certaine grossièreté, néanmoins, caractérisa toujours les productions purement italiennes. Molière, dans ses comédies de caractère, rompit ouvertement avec ceux qui avaient été ses premiers maîtres. Ceux-ci se permettaient toutes les licences et ne respectaient rien, pas même l'honneur des femmes. Juste retour des choses d'ici-bas : une femme devait s'employer à détourner d'eux la protection qu'ils devaient à un excès de bienveillance de la part du pouvoir.

Cette femme n'était autre que la Marquise de Maintenon. Déjà la Comédie-Italienne se trouvait « tenue à l'œil » par les gens de police, offensés de son cynisme sans gêne. N'allait-elle pas jusqu'à les assimiler publiquement à des fripons ? « Si vous souffrez que les commissaires soient ainsi « turlupinés » par les comédiens, — s'exclamaient les victimes dans leurs doléances au lieutenant général de police, La Reynie, — que deviendront leurs fonctions les plus sérieuses tant pour le service du roi que du public ? » L'attitude et les propos immoraux de la Comédie-Italienne parvinrent, un jour, aux oreilles de M[me] de Maintenon qui s'en plaignit à Louis XIV. Un avertissement comminatoire en fut le résultat ; le ministre de la maison du roi, Pontchartrain, délégua à chaque représentation un agent à l'hôtel de Bourgogne, où, depuis 1680, les Italiens donnaient leurs spectacles, afin de faire fermer le théâtre à la première incartade. Cette surveillance déplut fort aux comédiens qui résolurent de se venger de la Marquise. Ils annoncèrent une pièce de Nolant de Fatouville, la *Fausse Bellemère*, sous le titre de la *Fausse Prude*, qui était celui d'un

roman récemment paru en Hollande et interdit en France, et qui fourmillait de réflexions blessantes pour la reine. Mal leur en prit : dès le lendemain, le 14 mai 1697, le successeur de La Reynie, M. d'Argenson, ordonnait la fermeture du théâtre et faisait apposer les scellés sur les loges et les portes. Ainsi dispersés, les Comédiens-Italiens se répandirent à travers la province ; néanmoins leur influence, très marquée sur notre théâtre, subsista dans la capitale, au grand profit de la Comédie-Française et surtout des théâtres de la Foire.

Le zèle de Louis XIV, dépassant le cadre des institutions, s'étendit aux personnes. Il ne suffisait pas de créer des scènes où devaient s'épanouir les mérites et la ferveur des artistes et des auteurs, il importait aussi d'aiguillonner leur labeur, d'accroître leur persévérance par des libéralités qui constituaient un revenu non négligeable.

La « feuille des bénéfices », dressée par Colbert pour l'année 1663, nous donne une idée de la protection qui s'attachait à la qualité de poète, d'auteur dramatique et d'homme de lettres :

Au sieur Pierre Corneille, premier poète dramatique du monde	4.000	livres.
Au sieur Corneille le Jeune, bon poète français et dramatique	1.000	—
Au sieur Ménage, excellent pour la critique des pièces	2.000	—
Au sieur Mézeray, historiographe	4.000	—
Au sieur Benserade, poète français fort agréable	1.500	—
Au sieur Sorbière, savant ès lettres humaines	1.000	—
Au sieur Perrault, habile en poésie et en belles-lettres	1.500	—
Au sieur Molière, excellent poète comique	1.000	—
Au sieur Racine, poète français	800	—

Cette liste est incomplète, car la faveur royale ne cessa de se manifester de mille manières pendant un long règne à l'égard de tous ceux qui honoraient les arts, la littérature et le théâtre.

Nous ne donnons, à titre d'exemple, qu'un aperçu des bienfaits — hélas ! parfois insuffisants — dont furent gratifiés nos grands poètes tragiques et comiques.

La vieillesse de Corneille ne fut pas heureuse ; l'auteur du *Cid* eut à souffrir de la gloire de Molière et de Racine. « Je suis saoul de gloire et affamé d'argent », disait-il, un jour, à Boileau. Sa pension avait été réduite à 2.000 livres. Chargé de famille, il se débattait au milieu de la plus noire misère. Il fut même obligé pour vivre et soutenir les siens, de vendre ses charges d'avocat général à la table de marbre du Palais et d'avocat du roi aux sièges généraux de l'Amirauté et jusqu'à sa maison natale. Informé de la détresse de son ami, Boileau demanda au roi de reporter sur Corneille la pension dont lui-même jouissait. Le roi s'empressa aussitôt d'adresser 200 louis à Corneille mais, deux jours après, le poète mourait.

Racine n'eut pas une destinée aussi attristée par des déboires matériels. Sa pension s'accrut avec ses succès. Peu de temps après son mariage avec la bonne et tendre Catherine de Romanet, il fut nommé historiographe du roi. La cabale de *Phèdre*, l'influence d'Arnauld et de Nicole et les condamnations prononcées par l'Eglise contre le théâtre avaient décidé Racine à rompre avec la carrière dramatique. Il y revint plus tard sur les instances de Mme de Maintenon, et composa pour les demoiselles de Saint-Cyr *Esther* et *Athalie*. Sa mort fut avancée par la disgrâce qu'il encourut pour avoir, dit-on, réclamé avec trop d'insistance contre une taxe qui le frappait.

Il est superflu d'insister sur l'amitié étroite qui unissait

Louis XIV à Molière. Nous en avons déjà donné une idée ; chaque fois que nous aurons à nous entretenir encore du grand comique, nous devrons constater les heureux effets de l'appui que le roi lui prêta.

Vis-à-vis des artistes, la générosité de Louis XIV était pour ainsi dire sans bornes.

En 1691, soit parce qu'il n'obtint pas une charge de valet de chambre du roi, soit parce que le monarque lui refusa la régie de la Comédie-Française, Baron, âgé de trente-huit ans, décida de prendre sa retraite. Louis XIV, auquel le comédien s'ouvrit de sa résolution, lui répondit : « Songez bien à ce que vous demandez. Si vous quittez le théâtre, vous n'y rentrerez pas tant que je régnerai. » Le malin Baron allégua alors ses scrupules religieux, et il s'y prit si habilement que non seulement le roi agréa sa requête mais le gratifia, par surcroît, d'une pension de 1.500 livres qui devait s'ajouter à celle qu'en vertu des règlements il recevait de son théâtre.

C'est encore à Louis XIV que Raymond Poisson dut sa fortune artistique. Le roi remarqua ses talents au cours d'un voyage en province et s'empressa de le comprendre au nombre de ses comédiens. Colbert goûtait fort les plaisanteries et le jeu burlesque de ce Crispin sans rival. Il le comblait de bontés et ne dédaigna pas d'être le parrain d'un de ses enfants. Poète à ses heures, Raymond Poisson ne se lassait pas d'adresser à ses protecteurs des suppliques en vers. En 1660, la veuve de l'acteur Bellerose passa avec Poisson un traité aux termes duquel elle se dessaisissait, au profit de la femme de son camarade, de l'emploi qu'elle tenait sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, moyennant le versement annuel d'une somme de 1.000 livres. Un beau jour, Poisson trouva exagérée la redevance convenue, et dont cependant il ne retirait que des avantages. Mettant au service de sa plume une inspi-

ration qui lui faisait rarement défaut, il écrivit au roi, sous la dictée de la muse, des stances sans fin où il disait entre autres choses :

A ceux qui se mêlent d'écrire
On dit que vous donnez de quoi ;
Cependant, je m'en mêle, Sire,
Et vous ne pensez pas à moi.

. . . .

Ah ! Sire, que votre suffrage
De ma veine tremblante eût enflé le courage
Si vous ne m'eussiez oublié !

. . . .

Oui, Sire, donner tous les ans
Mille francs à la Bellerose,
C'est trop pour moi, j'ai six enfants :
Grand Roi, donnez en quelque chose.

. . . .

Quand je mis la main à la plume
Pour griffonner ces maudits traits,
La Bellerose avait un rhume
Qu'elle avait fait venir exprès.
Qui l'aurait cru, Sire, je signe
Sur la bonne foi de sa mine,
Qui dans sept ou huit jours promettait son trépas :
C'était ma flatteuse espérance ;
Mais, Sire, elle et le rhume étaient d'intelligence :
La traîtresse n'en mourut pas.

. . . .

Pourtant, si vous vouliez, Grand Roi,
Comme elle n'est point ma parente,

Que sa vie ou sa mort me fut indifférente,
Vous n'auriez qu'à payer pour moi.

Louis XIV récompensa l'envoi poétique de Poisson, et, malgré le peu de charité qu'il montrait pour la Bellerose, réduisit de 400 livres la rente qu'il avait à lui payer.

Un dernier trait relatif à Louis XIV. Il touche de près à l'ordre sentimental. Le grand Dauphin s'éprit, un jour, d'une actrice renommée pour son talent et sa beauté, Françoise Raisin. Elle devint sa maîtresse. Le roi, jugeant alors peu digne qu'elle « continuât à servir à l'amusement public », l'invita à renoncer au théâtre et à choisir comme dédommagement entre une somme de 150.000 livres et une rente viagère de 100.000 livres. Le Raisin opta pour la pension, et, à la clôture de Pâques de l'année 1701, abandonna définitivement le théâtre (1).

1. L'acteur, a constaté M. le vicomte d'Avenel, a gagné bien avant l'auteur. Longtemps, en effet, les dramaturges furent aux gages des comédiens auxquels ils vendaient leurs œuvres. Au dire des frères Parfait, ce n'est qu'à partir de 1653 que l'usage prévalut d'accorder aux auteurs une partie de la recette « pendant le temps que la pièce serait représentée dans sa nouveauté ». Alexandre Hardy puis Rotrou alimentèrent de pièces l'hôtel de Bourgogne.

Peu à peu la profession de poète dramatique gagna en prestige, mais ce n'est pas à dire qu'elle suffisait toujours à nourrir son homme. L'acteur Villiers et sa femme reçurent de Richelieu une pension équivalente à celle attribuée à Racine après *Andromaque :* 3.000 francs ; Mondory eut 7.000 francs, somme dont le pauvre Corneille ne connut jamais le chiffre. La situation de Molière était meilleure ; de 1658 à 1673, il toucha :

Comme auteur	53.508 livres
Comme sociétaire	99.308 —
Pour des charges et pensions diverses	18.507 —
Au total	171.323 liv.

Si donc, pendant ces quinze années, Molière gagnait près de 12.000 livres, il ne perçut guère que 3.500 livres pour droit d'auteur. D'ailleurs il administrait fort bien son patrimoine, ce qui lui permit de prêter 100.000 livres à Lulli, qui construisit avec cette somme une maison rue Neuve-des Petits-Champs (n° 26 actuel).

Sur l'origine, le but et le fonctionnement de la Société des auteurs qui réalisa un progrès considérable, on consultera avec intérêt le remarquable ouvrage de notre excellent ami Jean Bayet : *La Société des auteurs dramatiques*. (Rousseau, 1909).

La bonté de Louis XIV n'était pas aveugle : MM. les gentilshommes de la Chambre pouvaient envoyer en son nom à la prison de Fort-l'Evêque les acteurs ou actrices qui résistaient à ses volontés. C'est aussi à la demande de Molière que le roi mit fin à la faveur dont jouissaient les personnages de la Cour d'entrer gratis aux théâtres privilégiés.

La protection accordée aux arts par Louis XIV produisit de magnifiques résultats qui constituent pour le grand siècle de véritables titres de gloire ; pourtant, à se sentir trop asservies, les volontés finissent par s'atrophier. L'art pour fleurir a encore plus besoin de liberté que de protection, surtout quand celle-ci dissimule mal l'oppression. Bien avant de mourir, Louis XIV constata lui-même les défauts d'un système qui contribuait sans doute à la grandeur du présent, mais rendait incertain l'avenir.

*
* *

L'œuvre de Louis XIV se désagrégea au lendemain même de sa mort.

A peine le deuil du roi terminé, le Régent, Philippe d'Orléans, rappela les Italiens en France. Luigi Riccoboni, l'un des plus célèbres artistes de l'ancienne troupe, fut chargé par lui d'en former une nouvelle.

En 1716, la compagnie arriva à Paris ; elle comprenait au nombre de ses membres Flaminia, la femme de Riccoboni, Mario et l'actrice Silvia qui devait être plus tard l'interprète accomplie des œuvres de Marivaux. Les Italiens donnèrent leur première représentation le 18 mai sur la scène du Palais-Royal, en présence du Régent et de la duchesse de Berry,

après quoi, le 1er juin, ils se réinstallèrent à l'hôtel de Bourgogne avec le titre de « Comédiens de Son Altesse Royale ».

Mais le goût du public était autre ; les Français avaient désappris la langue chère à Mazarin et les Comédiens Italiens, au risque de subir un échec complet, durent se plier à un autre répertoire. C'est ainsi qu'en 1718 ils donnèrent leur première pièce française, le *Port à l'Anglais*, qui fut pour eux un coup de fortune. A partir de ce moment ils se consacrèrent entièrement et avec succès au répertoire français.

La mort du Régent (1723), au lieu de diminuer leur situation, la raffermit, au contraire, puisqu'ils obtinrent de Louis XV, sur sa cassette royale, une subvention annuelle de 15.000 livres. Aussitôt les Italiens firent placer au-dessus de la porte de l'hôtel de Bourgogne les armes de France avec une plaque de marbre où se détachaient ces mots en lettres d'or : *Hôtel des Comédiens ordinaires du Roi, entretenus par Sa Majesté, rétablis à Paris dans l'année MDCCXVI.* Les Comédiens Italiens peu après gagnèrent la Foire Saint-Laurent où ils ouvrirent un théâtre ; c'est là que plus tard nous aurons à les retrouver.

Au cours de la Régence et du règne de Louis XV, de fréquentes interventions du pouvoir eurent lieu dans les choses de théâtre, mais elles se produisirent bien plus au nom de la politique que de l'ordre moral. Les œuvres libertines et licencieuses dénommées « parades », en honneur dans les salons, fleurirent brillamment et librement au XVIIIe siècle ; la parade avait des protecteurs attitrés comme les princes de Clermont et d'Orléans et ses poètes favoris avec Piron, Collé, Laujon, Dorat, etc.

Louis XV ne se distinguait pas par un goût très élevé pour les lettres et les arts et passa sa vie à s'ennuyer. Mme de Pompadour tenta de le distraire : le plus exquisement du monde

elle s'improvisa comédienne. Dans le cabinet des Médailles, la marquise fit construire un petit théâtre ; le directeur en était le duc de La Vallière et les acteurs : le duc d'Orléans, le comte de Maillebois, le marquis d'Entraigues, le duc d'Ayen, la duchesse de Brancas, la comtesse d'Estrade, Mme d'Angevilliers, etc. (1). Un abbé tenait l'emploi de souffleur. Le théâtre fut inauguré avec *le Mariage fait et rompu* de Dufresny puis les opéras et les ballets supplantèrent la comédie. Mme de Pompadour, interprète d'un réel talent, excellait dans l'art de la danse et du chant, incarnant à ravir les paysannes, en particulier Colette du *Devin de Village*. Quelques courtisans très privilégiés avaient la faveur de ces représentations ; quant au roi, il assurait, à lui seul, le service des entrées. C'était une occupation très absorbante...

Au début du règne de Louis XVI, il semble que les spectacles vont connaître enfin les bienfaits de la liberté. L'école philosophique, d'ailleurs, propageait avec fruit ses doctrines d'émancipation, et l'opinion publique, déjà, s'insurgeait contre le monopole et les privilèges. A peine investi du pouvoir, Turgot décida la suppression des maîtrises et jurandes, mais devant l'opposition du Parlement et des grands, cette heureuse mesure dut être rapportée quelques mois plus tard.

Louis XVI fut le jouet docile du mouvement libéral. Il n'aimait pas beaucoup le théâtre, et il subissait, bien plus qu'il ne les encourageait, les dispositions de la reine pour ce genre de distraction. Il alla même, un jour, jusqu'à siffler sa royale épouse s'amusant aux « jeux des hystrions ».

1. Arsène Houssaye dans *Louis XV* (Dentu, 1884) cite un extrait des statuts de ce petit théâtre : « Pour être admis comme sociétaire, il faudra prouver que ce n'est pas la première fois qu'on joue la comédie, pour ne pas faire son noviciat dans la troupe. — Les actrices seules auront le droit de choisir les ouvrages que la troupe doit représenter. — On n'accorde qu'aux actrices seules, pour les répétitions, la demi-heure de grâce, passé laquelle, l'amende qu'elles auront encourue sera décidée par elles seules. »

Marie-Antoinette adorait, par contre, les spectacles (1) et les protégeait. Dauphine, elle se plaisait à jouer dans son entresol de Versailles une pièce interdite de Mercier, l'*Indigent* ; souveraine, elle donnait la réplique, sur son théâtre, au comte d'Artois, très épris d'elle, au comte de Polignac, à M. de Dillon, à Mmes de Chalon, Jules et Diane de Polignac, etc.

C'est grâce à l'intervention de la reine que le *Barbier de Séville*, longtemps interdit, put être joué le 23 février 1775 (2). Crébillon, exerçant les fonctions de censeur (3), jugea bon d'autoriser la représentation de *M. Peteau ou le Gâteau des Rois*, d'Imbert. La pièce, tout en louangeant Louis XVI, ne ménageait pas Louis XV, objet d'une critique très vive et très violente. Le pouvoir intervint : l'auteur et l'actrice principale, Mlle Luzzi, furent internés au Fort-l'Evêque et Crébillon suspendu de ses fonctions.

Louis XVI, qui prenait grand plaisir à la lecture des parades du vieux Collé, autorisa des pièces que son prédécesseur avait condamnées. Effrayé, par la suite, des libertés de la scène, il voulut se montrer plus sévère, mais il était trop tard. Malgré lui, le *Mariage de Figaro*, qu'après une lecture de Mme de Campan il avait jugé détestable, vit les feux de la rampe (4).

1. Marie-Antoinette se rendait souvent en secret à la salle de la rue des Réservoirs édifiée à Versailles par la Montansier ; la Cour ne dédaignait pas non plus de s'y montrer parfois.

2. C'est dans le *Barbier de Séville* que, le 19 août 1785, Marie-Antoinette joua pour la dernière fois la comédie sur la scène du Petit-Trianon. La reine avait invité Beaumarchais à cette représentation ; elle tenait le rôle de Rosine et le comte d'Artois celui de Figaro.

3. C'est grâce à la protection de Mme Pompadour que Crébillon avait été nommé, sous Louis XV, censeur royal.

4. Le *Mariage de Figaro* avait été reçu par les Comédiens Français le 19 septembre 1781 ; la suite du « *Barbier de Séville* » fit fureur dans les salons et dès octobre 1782 la Cour et la Ville reprenaient en chœur la *Romance du petit page* que chantait aussi la reine. Cependant Louis XVI, crut devoir autoriser le *Mariage de Figaro*, mais seulement « pour le service de Versailles » ; au dernier moment il se ravisa, et la représentation qui avait été fixée au vendredi 13 juin 1783 sur la

Caron de Beaumarchais aida à la chute de l'ancien régime. L'opinion publique, les philosophes, maintenant, récriminaient ouvertement contre la « néfaste » tyrannie des rois et préludaient à l'hymne de liberté. Chaque jour, la royauté désemparée reculait d'un pas et faisait de nouvelles concessions à l'âme populaire.

Battues en brèche, les anciennes défenses tombèrent ainsi, une à une. Les forains reprirent de l'audace, et Nicolet et Audinot empiétèrent sans scrupules sur le privilège de l'Opéra et de la Comédie-Française tandis que se multipliaient les petits théâtres. Lécluze, en 1779, avait ouvert le théâtre des Variétés-Amusantes ; en 1787, se fonda celui des Délassements-Comiques. Au boulevard du Temple, des spectacles de toute nature attirèrent un public avide de participer à tous les plaisirs et que ne retenait plus aucune morale. La société semblait entrer en voie de décomposition.

De toutes les scènes créées à la veille de la Révolution, l'une des plus importantes, et qui sut avoir une assez longue et honorable carrière, fut le « Théâtre de Monsieur » dont le privilège avait été accordé à Léonard Autié, coiffeur de la reine, associé au célèbre violoniste Viotti.

L'inventeur de la coiffure « à la quesaco » et des « poufs au sentiment », brûlait du désir de devenir directeur de théâtre. Viotti lui fournit la majeure partie des fonds nécessaires ;

scène de l'hôtel des Menus-Plaisirs (Conservatoire actuel) et pour laquelle on s'était fort disputé les billets taillés en losange et rayés noir et rouge, ne put avoir lieu. Trois mois après, le *Mariage de Figaro*, joué devant l'élite de la Cour, obtint le plus unanime succès. Avant la première représentation publique il fut donné à la Comédie-Française, le 27 avril 1784, au profit des pauvres de la capitale, à la demande de Beaumarchais. La pièce partit pour une carrière sans précédent. A la cinquantième, on trouva apposés au piédestal de la statue du *Voltaire* de Houdon ces quatre vers :

« De Beaumarchais admirez la souplesse,
En bien, en mal, son triomphe est complet :
A l'enfance il donne du lait,
Et du poison à la jeunesse ! »

par l'intermédiaire d'une chanteuse, Marianna Limperani, Léonard Autié sollicita, ensuite, le patronage du frère cadet de Louis XVI. Celui-ci accepta, non pas tant par amour du théâtre que pour donner satisfaction à Marianna Limperani, maîtresse qu'il entretenait publiquement en un petit hôtel de la Chaussée-d'Antin, afin de donner le change à l'opinion, le taxant avec complaisance du mal d'impuissance.

A l'origine, le Théâtre de Monsieur donna concurremment l'opéra italien, l'opéra-comique français, le vaudeville ; s'étant borné de bonne heure à l'exploitation de l'opéra-comique, il devint pour le théâtre Favart un rival avec lequel il fallut sérieusement compter.

Inauguré le 28 janvier 1789, le Théâtre de Monsieur prit dès les premiers jours de la Révolution le nom de « Théâtre Feydeau », et c'est sous cette appellation que nous aurons plus tard à nous entretenir de ses destinées.

Une ère nouvelle se préparait pour les théâtres vers lesquels se ruait une foule prompte à applaudir les tirades contre le despotisme, et à saluer d'acclamations enthousiastes les opinions chères aux philosophes. Des mesures énergiques auraient pu dompter, un moment, les passions déchaînées, mais, trop faible pour les prendre, le pouvoir assistait impuissant à la destruction de son autorité, sapée jusques dans ses fondements.

Devenue une tribune publique, la scène se fit l'écho de toutes les revendications populaires. Aussi, définitivement maîtresse, la Révolution, comme mue par un sentiment de justice et de reconnaissance, voulut affranchir les théâtres et leur accorda cette liberté dont ils avaient pour jamais préparé l'avènement.

CHAPITRE III

Historique de l'intervention de l'Etat et des subventions (*suite*)

(*De la Révolution à nos jours*)

Un des premiers actes du gouvernement révolutionnaire fut de supprimer les subventions accordées aux théâtres et les privilèges dont ils jouissaient ; il ne faudrait pas en conclure qu'il entendait se désintéresser des choses du théâtre et méconnaissait son influence.

Bien au contraire, à aucune autre époque, le théâtre n'eut une vie plus intense ; jadis, délassement du souverain et des foules, il devint alors un véritable pouvoir politique, un agent puissant de l'instruction et de l'éducation populaires.

« Quand nous nous occuperons de l'instruction publique, dont le théâtre doit faire partie, a pu dire Mirabeau à l'Assemblée nationale, alors on verra que les pièces de théâtre peuvent être transformées en une morale très active et très rigoureuse (1). » Après le grand tribun, Chapelier ajouta : « ... Il faut que les spectacles épurent les mœurs, donnent des leçons de civisme, qu'ils soient une école de patriotisme,

1. Mirabeau. *Discours* prononcé à l'Assemblée nationale (Séance du 13 janvier 1791).

de vertu et de tous ces sentiments affectueux qui font la liaison et le charme des familles (1). »

« Nous soutenons, affirmera encore Audouin, que les ouvrages dramatiques peuvent et doivent être transformés en une morale active (2). » Et Lamarque : « Le théâtre est une grande école nationale présentant aux vieillards des souvenirs et des délassements, à l'homme mûr et vigoureux des sujets de méditation et de travail, et à cette portion précieuse des citoyens qui sort de l'enfance et entre dans la jeunesse, des leçons instructives et des exemples encourageants (3). »

Ces quelques citations permettent de préciser le caractère des interventions de l'Etat en matière théâtrale sous la Révolution ; elles expliquent le sens et la portée de décisions législatives et d'actes du pouvoir, inspirés toujours par un vif sentiment de civisme.

*
* *

Le jour de la prise de la Bastille, les théâtres de Paris, sur un ordre de la Ville, fermèrent leurs portes pour une durée de neuf jours. Les événements qui se déroulaient dans la rue et les faubourgs n'étaient pas faits pour disposer le peuple à participer aux réjouissances ordinaires des salles de spectacle.

Le 21 juillet, date de la réouverture des théâtres, les programmes des représentations étaient précédés de cette note : « Le produit des recettes de tous les spectacles de ce jour sera

1. Chapelier. *Rapport sur les spectacles* (1791).
2. Audouin. *Rapport sur les théâtres* au Conseil des Cinq-Cents. (Paris, pluviôse an VI.)
3. Lamarque. Opinion émise au Conseil des Cinq-cents. (Paris, germinal an VI.)

remis entre les mains de M. le maire de cette ville, pour être employé au profit des pauvres qui ont le plus souffert dans les circonstances actuelles. » Il y eut encore relâche en octobre, au moment du retour du roi de Versailles à Paris.

Dès 1790, se manifestèrent les premiers symptômes en faveur de la liberté des théâtres, consacrée, l'année suivante, par la Révolution.

Une brochure de Cailhava fut la préface du mouvement qui se dessinait. Examinant « les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir » (1), l'auteur condamnait énergiquement le « privilège exclusif accordé à une seule troupe, sur les choses les plus libres, les plus franches et les plus respectées chez toutes les nations, c'est-à-dire le plaisir du public, les talents et le génie. »

L'allusion au privilège des Comédiens Français était flagrante, tant il importait d'avoir une cible dans une campagne grossie à plaisir et que d'innombrables brochures, libelles et pamphlets ne parvenaient à enrayer.

Millin de Grandmaison se montrait plus hardi : « Tous les hommes sont égaux en droit. Ainsi tout privilège exclusif ne saurait exister, puisqu'il priverait absolument tous les citoyens des droits qu'il attribuerait à un petit nombre de citoyens... Si un seul homme peut élever un théâtre, tous les autres hommes ont donc le même droit... La liberté du théâtre ne peut être gênée sans porter atteinte à la liberté de penser (2). » Les paroles et les écrits bientôt furent jugés insuffisants et l'on décida d'en venir aux actes. *Res non verba.*

Le 24 août 1790, conduite par M. de La Harpe, une députation d'hommes de lettres se présenta à l'Assemblée natio-

1. De Cailhava. *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*. (Paris, 1789.)

2. Millin de Grandmaison. *Sur la liberté du théâtre.* (Paris. 1790.)

nale. D'une main, elle tenait une adresse (1), et, de l'autre, un projet de décret dont deux articles résument l'esprit :

Article premier. — Tout privilège exclusif étant aboli, il sera permis à tout entrepreneur, à toute compagnie qui voudra faire les frais d'un nouveau théâtre public, d'exécuter son entreprise en se conformant aux règlements établis par la municipalité.

Art. 3. — Les Comédiens n'ayant point de droit de propriété sur les pièces qu'ils représentent depuis l'établissement de leur théâtre, toute autre troupe ancienne ou nouvelle sera autorisée à représenter les pièces des auteurs morts, devenues une propriété publique, et de traiter avec les auteurs vivants, pour les pièces déjà représentées ou pour celles qui ne l'auraient pas encore été.

Le factum de M. de La Harpe mit le feu aux poudres, et servit de prétexte à de violentes polémiques.

Les littérateurs se divisèrent en deux camps. Celui qui était opposé à La Harpe avait à sa tête Parisau qui remit à son tour une contre-pétition à l'Assemblée nationale en faveur du maintien du privilège des Comédiens Français. Ces derniers ne restèrent pas inactifs. Trois de leurs meilleurs sujets, Molé, Dazincourt et Fleury s'employèrent à préparer leur défense et publièrent un plaidoyer où ils réfutaient point par point les articles de la pétition de M. de La Harpe.

« Quand les auteurs seront parvenus à écraser un théâtre qui est le dépôt de toutes les richesses nationales et l'instrument de leur propre gloire à eux-mêmes, disaient en substance les sociétaires, qu'y auront-ils gagné ?... Ils auront découragé des talents qu'on aime, anéanti une émulation nécessaire, rendu de grands travaux inutiles, introduit la confusion des genres les plus disparates, détruit jusqu'à la trace de ces souvenirs que conservent des traditions précieu-

1. Parmi les signataires de cette adresse, on pouvait relever les noms de La Harpe, Sedaine, Ducis, M.-J. Chénier, Fabre d'Eglantine, Vigié, Chamfort, etc.

ses et qui ne peuvent se perpétuer qu'entre des artistes qui vivent ensemble, et l'art ne sera plus (1)... »

Cependant Rabaud-Saint-Etienne, Chapelier et Target, chargés de rédiger un rapport à la suite du dépôt de la pétition, concluaient nettement pour la liberté des spectacles, tout en les plaçant sous la surveillance de la police.

La discussion s'engagea le 13 janvier 1791. La lecture du rapport de Chapelier terminée, l'abbé Maury monta à la tribune et défendit l'institution de la censure : « Il serait nécessaire, disait-il, qu'il existât une loi de police pour empêcher d'outrager les mœurs, la religion et le gouvernement, et, avec la liberté, ces choses seront outragées sur certains théâtres. »

Mirabeau et Robespierre combattirent l'argumentation de l'abbé Maury. On passa au vote. La loi fut proclamée le même jour : elle était favorable à la liberté des entreprises dramatiques et à l'abolition de la censure :

Article premier. — Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces en tous genres en faisant préalablement à l'établissement de ce théâtre sa déclaration à la municipalité.

Art. 2. — Les ouvrages des auteurs morts, depuis cinq ans au plus, sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Art. 6. — Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens.

1. *Observations pour les Comédiens Français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale.* (Paris, 1790).

Une première conséquence de la loi du 13 janvier 1791 ne se fit pas attendre : les salles de spectacles se multiplièrent. Déjà, en 1790, la demoiselle Montansier avait ouvert son théâtre au Palais-Royal, et, à l'angle de la rue de Bondy et de Lancry, se dressait le Théâtre Français comique et lyrique. Alors affluent de toutes parts les soumissions à la municipalité ; c'est à qui deviendra directeur de théâtre. A côté du théâtre de la rue Louvois, du théâtre National, d'innombrables petites scènes surgissent comme à l'envi. C'est, au quartier Saint-Antoine, le théâtre du Marais ; rue Saint-Martin, le théâtre Molière ; rue de Chartres, le Vaudeville ; rue du Faubourg-du-Temple, le théâtre d'Equitation du sieur Franconi ; en face du Palais, le théâtre de la Cité, etc... Quant aux anciennes salles, elles subsistèrent en revêtant une appellation nouvelle, plus en rapport avec les circonstances et l'esprit du moment (1).

Le souffle de la Révolution pénétra d'ailleurs rapidement dans les théâtres, amenés tout naturellement à jouer un rôle patriotique. La plupart devinrent des centres d'agitation et, avec la complicité du public, se transformèrent en véritables clubs. Nous exposerons d'autre part les incidents qui bouleversèrent le Théâtre-Français pendant cette période, et eurent sur les événements du moment une si profonde et si regrettable répercussion.

Fermés le 2 avril 1791 « à l'occasion de la mort de M. de Mirabeau l'aîné, décédé dans la matinée du même jour » (2), les théâtres prétendaient puiser dans l'actualité un aliment à l'intérêt. Sans la moindre appréhension ils sacrifiaient au goût populaire.

1. C'est ainsi que, parmi les théâtres, il y en eut qui prirent le nom de Théâtre de Sans-Culottes (ex théâtre Molière), Théâtre des Victoires Nationales, Théâtre Patriotique, Portique français ou Club de la Révolution, etc...

2. *Journal de Paris* (numéro du 3 avril 1791).

L'Opéra-Comique avait déjà donné le ton avec les représentations du *District de village*, du *Chêne patriotique* et des *Rigueurs du Cloître*, pièces politiques et antireligieuses. Le 4 janvier 1791, un drame à tendance révolutionnaire d'Harny et Favart, la *Liberté conquise ou le despotisme renversé*, transporta littéralement la salle. Entre le troisième et le quatrième acte, le public en délire entonna le *Ça Ira*, et, sur scène, l'interprète principale, Mlle Sainval, couronna le vieux poète Harny qui « manqua de mourir de gloire. »

Moins de quinze jours après la mort de Mirabeau, le grand tribun était mis en scène, à l'Opéra-Comique, dans une comédie en un acte en vers de Mme Olympe de Gouges : *Mirabeau aux Champs-Elysées* et, le 7 mai, dans *l'Ombre de Mirabeau*, de Dejaure.

La loi du 13 janvier 1791 eut aussi pour résultat la suppression de la redevance que la plupart d'entre eux payaient à l'Opéra et celle — momentanée d'ailleurs — de l'impôt des pauvres.

Sous la poussée des idées nouvelles, peu à peu disparaissaient les anciens usages. On sait, par exemple, qu'à l'époque de Pâques, les théâtres avaient coutume de fermer leurs portes pendant trois semaines ; pour la première fois, en 1792, on rompit avec la tradition ecclésiastique (1).

La situation intérieure n'était guère favorable, en général,

1. Voici à ce sujet une lettre du procureur de la Commune, Manuel, consulté par quelques directeurs de théâtre sur l'opportunité de la suppression de la clôture pascale. Nous l'empruntons au *Journal de Paris* du 28 mars 1792.

Lettre du Procureur de la Commune de Paris
à MM. les Administrateurs de police

Quelques directeurs de spectacles ont demandé aux magistrats du peuple s'il falloit fermer leurs théâtres pendant la quinzaine de Pâques. Je leur dois une explication, et c'est à vous, messieurs, à la juger.

Lorsque la France se courboit sous une religion dominante, lorsque nous étions condamnés à faire tout ce qu'un seul vouloit, le lieutenant de police pouvoit bien

aux spectacles dont les recettes baissaient considérablement. Le décret de l'Assemblée nationale du 11 juillet, proclamant la patrie en danger, aggrava leur mauvais sort. Partagés entre leurs devoirs patriotiques et professionnels, les artistes n'hésitèrent pas à obéir aux premiers et à s'imposer les plus lourds sacrifices pour contribuer par leurs offrandes — comme ceux de l'Opéra-Comique — aux frais de la guerre.

Plus funeste encore devait être 1793. La reprise, à la Convention, le 14 janvier, des débats du procès de Louis XVI amena une relâche. Peu après l'assassinat du « premier martyr de la République », Le Pelletier de Saint-Fargeau, par l'intermédiaire de l'ex garde du corps, Pâris, autorisa la Commune à dépêcher aux administrateurs de théâtre l'invitation suivante :

faire une loi avec des prêtres ; mais quand, après une longue nuit, la vérité se montre, fait honte aux dupes et peur aux frippons ; quand la liberté ne veut plus de tyrans, ni l'inégalité d'esclaves ; quand une constitution protège tous les cultes comme toutes les opinions ; alors il n'y a plus que le peuple qui, par ses représentans, puisse commander des fêtes, les fêtes de la patrie, et il faut que les religions se renferment toutes, sans se cacher, dans leurs temples. Choisit qui veut, ou une église, ou une synagogue, ou une mosquée. Personne ne conçoit mieux que vous, messieurs, que si chacun est maître de ses talens comme de ses pensées, il ne doit pas plus être défendu de jouer une pièce le Vendredi-Saint, que de la faire, à ceux du moins qui ne partagent pas le deuil de la religion. L'industrie a les mêmes droits que le commerce, et il n'y a jamais que l'intérêt public qui puisse les suspendre. Mais sous quel prétexte la municipalité, gardienne de toutes les propriétés, condamneroit-elle au repos une foule de citoyens que le théâtre fait vivre, et une foule encore plus grande qu'il amuse et qu'il instruit ; et après une révolution surtout qui prouve si bien que les tragédies de Voltaire formeront plutôt les nations que les sermons de l'abbé Maury ? Le théâtre ne me paroît pas seulement un moyen d'instruction entre les mains du philosophe qui éclaire le peuple : il en est un aussi de bon ordre entre celles de l'administrateur qui le conduit. M. de Sartine, avec ses cent mille bras et ses cent mille yeux, convenoit que la ville trop immense de Paris ne l'embarrassoit jamais plus que quand le clergé, interdisant les plaisirs honnêtes, livroit des hypocrites à l'oisiveté qui conseille les vices et les crimes. Nous touchons à l'époque où le fanatisme doit tendre de nouveaux pièges à l'ignorance. Il seroit bien à désirer que Rome, tout entière dans la sacristie, s'apperçut à la fin du carême qu'elle n'a plus de privilèges ; et rien ne lui prouvera mieux les progrès de la raison que l'indépendance des théâtres, qui, pendant le tems que les chrétiens assisteront à ténèbres, représenteront pour les Amis de la Constitution *la Mort de César*.

P. Manuel.

DÉPARTEMENT DE POLICE

COMMUNE DE PARIS

Le 24 janvier 1793
L'an premier de la République une et indivisible

Ce soir, citoyen, est un jour de deuil pour tous les bons citoyens. Nous aimons à croire que vous pleurez avec nous un patriote qu'un scélérat a assassiné, et nous vous invitons à ne pas ouvrir aujourd'huy votre spectacle.

Les administrateurs du département de police,

VIGNEL (1)

Les théâtres suivaient de très près la vie politique de la nation, soit pour la devancer, soit pour se mettre à sa remorque. Quelques artistes prenaient même une part très active au mouvement révolutionnaire. Le 5 juillet 1793, l'acteur Chenard, de l'Opéra-Comique, se rendit avec deux de ses camarades du théâtre Feydeau à la salle des séances de la Convention, et, après avoir entonné la *Marseillaise*, adressa à la Montagne, en se tournant vers elle, un couplet dans ce goût :

Citoyens chers à la patrie,
Nous venons vous offrir nos cœurs ;
Montagne, Montagne chérie,
Du peuple les vrais défenseurs; (*bis*)
Par vos travaux, la République
Reçoit la constitution ;
Notre libre acceptation
Vous sert de couronne civique.

1. Arthur Pougin. *L'Opéra-Comique pendant la Révolution.*

Victoire, citoyens, gloire aux législateurs !
Chantons, chantons,
Leurs noms chéris sont les noms des vainqueurs (1).

Plus tard le baryton Martin se fit le héros d'une scène semblable (2).

A l'extérieur comme à l'intérieur croissait l'agitation. C'était, d'une part, la coalition contre la France, de l'autre, la guerre de Vendée. De tout son pouvoir la Convention s'employa à stimuler le zèle des citoyens et à affermir en eux l'amour de la patrie. La scène lui offrit un concours précieux qu'elle sut faire servir souvent à la perpétration de ses desseins.

Les représentations de *Charles IX* à la Comédie-Française avaient déjà permis de considérer le théâtre comme une tribune et une école de patriotisme. Encore fallait-il que les auteurs et les poètes fussent pénétrés de ce caractère, de sa fonction sous le régime de la liberté absolue. « Le droit des citoyens est égal, affirmait M.-J. Chénier, dans sa *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*. Un citoyen doit être libre en tout ce qui ne nuit point au droit d'autrui ; par conséquent il doit être libre de publier sa pensée, jusqu'à ces bornes communes... »

Cependant, des troubles éclatèrent au sujet des spectacles que le public appréciait diversement. Avec l'*Ami des Lois*, où Laya malmenait fort le gouvernement révolutionnaire, le désordre empira au point que, le 12 janvier 1792, la Commune crut devoir interdire les représentations de cette pièce, mais la Convention cassa l'arrêté comme entaché d'abus de pou-

1. *Journal des Spectacles* (7 juillet 1793).

2. Il ne faut pas s'étonner de voir les comédiens prendre une part active au mouvement révolutionnaire ; c'est, en effet, à la Révolution qu'ils furent redevables de leur émancipation. Un vote spécial de l'Assemblée nationale leur accorda l'égalité devant la loi.

voir. Elle ne faisait, en réalité, qu'appliquer la doctrine courante exposée ainsi par Millin de Grandmaison : « L'article 11 de la Déclaration des droits ne prononce-t-il pas que tout homme est libre de publier sa pensée, de quelque manière que ce soit, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi ? (1) »

Peu à peu les licences que prenaient les auteurs, et les scandales auxquels donnaient lieu leurs œuvres devenant plus fréquents, d'autres opinions se firent jour. Le 25 février 1792, le député Henri Larivière avait mis en garde l'Assemblée législative contre la tendance des directeurs « à donner des spectacles où respire l'incivisme », et invita d'une façon pressante le Comité d'instruction publique « à purger la scène de ces pièces immorales qui la corrompent ».

Le vœu caressé par les partis avancés n'était, en définitive, que de plier les théâtres à leur loi et à leur foi, au mépris même des principes de 1789, défendus encore par Pétion et la majeure partie de la Convention.

Génissieux, le 31 mars 1793, dénonça la *Mérope* de Voltaire où l'on voyait « une reine en deuil pleurer son mari et désirer ardemment le retour de deux frères absents » et la Convention, acquise aux idées nouvelles, d'interdire aussitôt, presque sans discussion, la représentation de cette tragédie.

Un répertoire approprié aux circonstances s'imposait. Le régime de la Terreur vit alors éclore une série de pièces civiques fort curieuses, dont la plupart, tout en contenant de violentes diatribes à l'adresse de la royauté, de la noblesse et du clergé, exaltaient les sentiments patriotiques et les grands faits de la Révolution, et visaient à inculquer aux masses les principes d'un républicanisme au-dessus de tout soupçon.

1. Millin de Grandmaison, *loc. cit.*

Instruire le peuple, faire servir le théâtre à son éducation politique, voilà maintenant le but recherché et atteint. C'est ainsi que, le même jour, 31 mars, la Commune de Paris prend un arrêté où il est spécifié « que l'on s'occupera des moyens d'établir un spectacle destiné à l'instruction du peuple. » De même, Célérier et Francœur, directeurs de l'Opéra, se refusant à donner gratis le *Siège de Thionville*, cet autre arrêté du 19 juin 1793 de la Commune vint les y contraindre :

Considérant que, depuis longtemps, l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différents spectacles ;

Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit public par les pièces qu'ils représentent ;

Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution ;

Arrête que le *Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement pour l'amusement des sans-culottes qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie.

Le 2 août 1793, à la séance de la Convention, Couthon monta à la tribune et dit :

Citoyens, la journée du 10 août approche ; des républicains sont envoyés par le peuple pour déposer aux Archives nationales les procès-verbaux d'acceptation de la Constitution.

Vous blesseriez, vous outrageriez ces républicains, si vous souffriez qu'on continuât de jouer en leur présence une infinité de pièces remplies d'allusions injurieuses à la liberté, et qui n'ont d'autre but que de dépraver l'esprit et les mœurs publiques, si même vous n'ordonniez qu'il ne sera représenté que des pièces dignes d'être entendues et applaudies par des républicains.

Le comité, chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion, a pensé que les théâtres n'étaient point à négliger dans les

circonstances actuelles. Ils ont trop souvent servi la tyrannie ; il faut enfin qu'ils servent aussi la liberté. J'ai, en conséquence, l'honneur de vous proposer le décret suivant :

I. — La Convention nationale décrète qu'à compter du 4 de ce mois, et jusqu'au 1[er] novembre prochain, sur les théâtres indiqués par le ministre de l'intérieur, seront représentées, trois fois par semaine, les tragédies républicaines, telles que celles de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caïus Gracchus*, et autres pièces dramatiques propres à entretenir les principes d'égalité et de liberté. Il sera donné, une fois la semaine, une de ces représentations aux frais de la République.

II. — Tout théâtre qui représentera des pièces contraires à l'esprit de la révolution sera fermé, et les directeurs seront arrêtés et punis selon la rigueur des lois (1).

Le décret fut adopté et approuvé. C'était la consécration officielle de ces spectacles gratuits « par et pour le peuple », qui pendant le seul mois d'août coûtèrent à l'Etat 170.000 livres.

Dès lors, il était dangereux de ne pas se montrer patriote et de ne pas souscrire sans défiance aux idées de la Révolution. Les théâtres regorgèrent d'un public qui, s'étant improvisé lui-même le censeur des pièces, contrôlait avec une minutie pointilleuse l'esprit des œuvres et les intentions des auteurs et des acteurs, et se montrait toujours prêt à intervenir au moindre mot suspect, à tout geste équivoque, à la plus petite allusion choquante pour son civisme ou ses opinions. D'étranges colloques, avant-coureurs de désordres, s'engageaient parfois entre les spectateurs à la suite de discours improvisés du haut d'une loge par un orateur d'occasion. De fréquentes interruptions coupaient la parole aux artistes. C'est aux cris

1. *Moniteur de Paris.*

de « A bas l'aristocrate ! l'aristocrate à la lanterne ! » que, le 17 septembre, au théâtre de la République, étaient accueillis ces deux vers du *Menteur:*

> Malgré tout le succès de l'esprit des méchants
> Je sens qu'on en revient toujours aux bonnes gens.

Le 29, à la représentation d'*Œdipe*, à l'Opéra, un spectateur soulevait un semblable incident, et, interrompant l'orchestre, s'écriait : « Il est honteux pour des républicains de souffrir encore des pièces où l'on voit des rois, des princes... Il est temps d'oublier ces vieilles erreurs de nos pères!.. »

On considérait de première nécessité de « désanoblir » le répertoire. « Monsieur » fit place à l'appellation de « citoyen », marquis à celle de « Damis », baron à celle de « Cléon ». Nos classiques eux-mêmes étaient l'objet de remaniements. Au lieu du vers de *Tartufe* :

> Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude.

l'acteur devait déclamer :

> Ils sont passés ces jours d'injustice et de fraude,

Racine avait écrit :

> Détestables flatteurs, présent le plus funeste
> Que puisse faire aux rois la colère céleste.

On lui fit dire successivement « que puisse faire à l'homme » puis « que puisse faire au peuple », enfin « que puisse faire hélas » !

Dans le *Menteur* la place Royale devenait la place des Piques ; dans le *Déserteur* on substituait aux mots « le roi passait » ceux de « la loi passait ». Des écrivains s'employèrent

à expurger Corneille, Racine, Molière, Voltaire et à publier de leurs œuvres des éditions « revues et corrigées » (1).

Le fanatisme révolutionnaire ne connaissait plus de bornes. Sur l'injonction du premier venu des citoyens, les artistes en scène se voyaient astreints à chanter incontinent des couplets façonnés au rythme de la *Marseillaise* qu'on éprouvait le besoin de glisser partout. Sedaine et Grétry allèrent jusqu'à l'implanter dans leur *Guillaume Tell.*

La façon des artistes de se parer et de se costumer n'échappait pas à la règle commune : « Nous engageons les citoyennes, écrivait le rédacteur de la *Feuille du Salut public* du 24 novembre 1793, celles surtout qui sont attachées aux spectacles, à ne plus porter de croix, lorsqu'elles jouent des rôles de villageoises. Ce signe de fanatisme, dont le luxe avait fait une parure, doit être à jamais proscrit (2). »

Toutes ces mesures, toutes ces dispositions avaient été inspirées par le décret des 2-3 août 1793 dont l'article 2 portait :

Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois.

Beaucoup, parmi les plus avancés, jugèrent cet article in-

1. Les brochures de théâtre contiennent de fort plaisantes indications. A la première page du livret *La Liberté et l'Égalité rendues à la terre*, opéra de Sicart et Desforges, représenté en 1793, on trouve la mention :

« *L'Amour* : costume connu ;

« *Mercure* : costume connu ;

« *Le Despotisme* : dans le costume le plus richement révoltant ;

« *Le Fanatisme* : vêtu et puni comme il doit l'être. »

2. Les cocardes nationales, par contre, figuraient un peu partout, aussi bien dans les décors que dans les costumes ; les comparses eux-mêmes en ornaient leur maillot.

complet et par trop inoffensif : « Il traite, disaient-ils, d'un délit d'une gravité telle que la peine de mort s'ensuit, et cependant il n'en fait pas mention. Pourtant une provocation au royalisme sur le théâtre a des conséquences bien plus graves que quand elle sort de la bouche de quelques motionnaires au milieu d'un petit groupe. »

Quinze jours après, les conseils de commune étaient autorisés « à diriger les spectacles et à y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et développer l'énergie républicaine » ; mais, malgré ce nouveau décret, la Convention crut devoir intervenir lors des incidents de *Paméla* au théâtre de la Nation. Nous relèverons par ailleurs ces incidents.

A la séance du 14 août 1793, dans le but d'obtenir que les citoyens se consacrent plus complètement à la défense de la patrie, le député Lejeune avait proposé la fermeture de tous les théâtres. Delacroix lui répondit : « Je rends justice aux intentions du préopinant ; mais il a proposé une mauvaise mesure ; c'est par les spectacles qu'il faut échauffer l'esprit du peuple. Il n'est personne qui, en sortant d'une représentation de *Brutus* ou de *la Mort de César*, ne soit disposé à poignarder le scélérat qui tendrait d'asservir son pays. Je demande que le Comité de Salut public prenne de mesures pour qu'on ne joue que des pièces républicaines. »

La motion fut adoptée. Des pièces antireligieuses, très en faveur aux premiers jours de la Révolution, reparurent sur l'affiche ; leurs auteurs étaient souvent d'anciens prêtres, parfois des membres du nouveau clergé constitutionnel.

Coquille d'Alleux, ex-curé de Beaupréau, écrivit le *Prêtre réfractaire ou le Tartufe nouveau*, et, aux Variétés-Amusantes, un défroqué, le citoyen Rousseau, donna une comédie en un acte : *A bas la calotte ou les déprêtrisés !* De regrettables

querelles religieuses suivent la représentation de ces pamphlets (1).

Le 2 nivôse (22 décembre 1793), « voulant déconcerter les manœuvres des contre-révolutionnaires, pratiquées pour troubler la tranquillité publique, en provoquant les querelles religieuses, et voulant faire respecter le décret rendu le 16 frimaire par la Convention nationale pour maintenir la paix et la liberté des cultes », le Comité de Salut public « fit défense au théâtre de l'Opéra et à tous autres théâtres de représenter la pièce intitulée *le Tombeau des Imposteurs et Inauguration du Temple de la Vérité* et toutes celles qui pouvaient tendre au même but sous les peines portées par les décrets précédents, contre ceux qui abusaient du théâtre pour favoriser les vues des ennemis de la Révolution. » Cet opéra parodiait une grand'messe. Un autre ouvrage du même genre, la *Fête de la Raison*, paroles de Maréchal et musique de Grétry, où « des dévotes chantaient le *Pater* et les litanies à la porte d'une église dont le curé venait abjurer sa religion et convertir à la Raison tous les habitants du village » fut également interdit à la date du 12 nivôse.

Ces étranges sujets n'étaient que trop propres à exalter le « patriotisme des citoyens ». Une réaction devait fatalement s'ensuivre et s'essayer à remédier aux abus de la scène en pleine anarchie.

Déjà, le 24 novembre 1793, la « Réunion du 10 août » avait émis le vœu que « le Comité d'instruction publique fût à l'avenir chargé de l'examen des productions du génie qui lui

1. Voici les titres de quelques pièces dans le même goût : la *Papesse Jeanne*, les *Sœurs du pot ou le double rendez-vous*, l'*Eau à la bouche et la pelle au cul*, la *Partie Quarrée* et la *Journée du Vatican ou le Mariage du Pape* qui avait pour épigraphe ces vers de Voltaire :

« J'ai désiré souvent dans ma verte jeunesse
De voir notre Saint Père au sortir de la messe
Avec le grand Lama danser un cotillon. »

paraîtraient les plus propres à former l'esprit et les mœurs du peuple », proposition qui avait été combattue par Merlin : « Le peuple, argumentait-il, saurait bien distinguer lui-même celles des pièces de théâtre qui sont véritablement patriotiques et celles qui pourraient être nuisibles à l'esprit public. »

La question revint à l'ordre du jour dès janvier 1794. Anacharsis Clootz, rapporteur au Comité d'instruction publique, concluait ainsi contre l'emploi de mesures trop restrictives : « Laissez faire l'industrie particulière ; il en est des théâtres comme de la boulangerie ; le gouvernement doit simplement veiller à ce qu'on n'empoisonne ni le corps, ni l'esprit, à ce que l'on débite une nourriture saine... » (1). Mais l'idée première fit son chemin et le tout puissant Comité de Salut public prit au nom de la Convention l'arrêté suivant :

Le Comité de Salut public arrête :

Article premier. — La Commission de l'instruction publique est exclusivement chargée, en vertu de la loi du 12 germinal, de tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique et la police morale des spectacles, qui fait partie de l'éducation publique.

Art. 2. — Elle est pareillement chargée de l'examen des théâtres anciens, des pièces nouvelles, de leur admission. L'administration de police de la municipalité de Paris, et toutes celles de la République, feront parvenir, sans délai, à la Commission, tous les registres et répertoires relatifs aux pièces de théâtre.

Art. 3. — La police intérieure et extérieure des théâtres pour le maintien du bon ordre, est exclusivement réservée aux municipalités.

Art. 4. — L'organisation matérielle de la direction des théâtres, leur administration intérieure et financière sont laissées aux soins des artistes, qui néanmoins en soumettront les plans et les résultats à la Commission de l'instruction publique. Les artistes ne pourront être membres de cette administration.

Art. 5. — Il sera nommé, pour chacun des théâtres de l'Opéra

1. *Opinion* d'Anacharsis Clootz, membre du Comité d'instruction publique, imprimée par ordre de la Convention nationale. (Paris, nivôse an II.)

national, rue de la Loi [l'Opéra], et de l'Egalité, faubourg Germain [la Comédie-Française], un agent national, qui aura la surveillance générale sur les propriétés nationales confiées aux artistes, sur leur conduite publique, morale et politique, sur l'exactitude des recettes et des paiemens aux artistes, sur l'ensemble de leurs opérations, et sur tout ce qui concerne le service public ; ces agens, nommés par la Commission de l'instruction publique ; sauf l'approbation du Comité du Salut public, rendront régulièrement compte à la Commission.

Signé au registre : B. Barrère, Carnot, C.-A. Prieur, Billaud-Varennes, Robespierre, R. Lindet, Collot d'Herbois, Couthon.

Pour extrait, signé : Collot d'Herbois, B. Barrère, Billaud-Varennes.

C'était le régime de la censure instauré, à nouveau, dans ses dernières rigueurs. « Dans l'espace de trois mois, dit Vivien, sur 58 pièces censurées, 33 sont rejetées et 25 soumises à des changements. Tout l'ancien répertoire est examiné : la censure déclare mauvais les ouvrages les plus irréprochables, presque toutes les comédies de Molière, *Nanine*, *Beverley*, le *Glorieux*, le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, le *Dissipateur*, le *Joueur*, l'*Avocat Pathelin* et vingt autres comédies. Elle exige des corrections dans le *Devin de village*, le *Père de famille*, la *Métromanie*, dans le *Guillaume Tell* de Lemierre bien qu'en forme de passeport on lui donnât pour second titre les *Sans-Culottes suisses*. Le dénouement de *Brutus* doit être changé ; *Mahomet* est interdit comme chef de parti !... (1) » Les directeurs de spectacles reçurent même l'ordre des administrateurs de police de supprimer des pièces tous « noms de féodalité émanant d'une source trop impure pour qu'ils souillent plus longtemps la scène française. »

1. Vivien. *Etudes administratives.* (Paris, 1852.)

L'exaltation des sentiments patriotiques, politiques ou révolutionnaires fut portée à son comble pendant cette année 1794. Les directeurs et acteurs étaient rendus impitoyablement responsables de tous les abus qui pouvaient se commettre sur la scène, considérée comme l' « école de la vertu et des mœurs. » Aussi, une surveillance très grande s'exerçait-elle sur les moindres faits et gestes des artistes. Le conseil de la Commune refusa de continuer à la célèbre danseuse, Mlle Guimard, son certificat de civisme, à cause de ses liaisons avec le maréchal de Soubise et autres seigneurs et parce qu'il ne la croyait pas patriote. Cette mesure fut retirée quelques jours plus tard

Le Conseil lève la suspension du *visa* du certificat de civisme de la citoyenne Guimard, femme Despréaux, et accorde celui de Vestris père, qui avait été ajourné (1).

Des pièces de circonstance formaient le répertoire de la plupart des théâtres et l'odyssée héroïque du petit volontaire Joseph Barra inspira nombre d'auteurs et de compositeurs.

La Convention mit tout en œuvre pour réchauffer le zèle patriotique des citoyens. A la séance du 4 pluviôse an II, l'Assemblée vota une somme de 100.000 livres à répartir entre les différents spectacles de Paris qui avaient donné des représentations pour le peuple.

La Convention, sur-le-champ, prit le décret suivant :

La Convention nationale décrète qu'il sera mis à la disposition du ministre de l'intérieur la somme de 100.000 livres, laquelle sera répartie, suivant l'état annexé au présent décret, aux vingt spectacles de Paris qui, en conformité du décret du 2 août (vieux

1. *Journal de Paris* (6 ventôse an II.)

style), ont donné chacun quatre représentations pour et par le peuple :

A l'Opéra-National, 8.500 liv.
Au Théâtre-National, ci-devant Français, 7.000 liv.
République, rue de la Loi, 7.500 liv.
De la rue Feydeau, 7.000 liv.
Comique-National, rue Favart, 7.000 liv.
National, rue de la Loi, 7.000 liv.
Rue ci-devant Louvois, 7.500 liv.
Vaudeville, 4.500 liv.
Montansier, jardin de l'Égalité, 4.600 liv.
Palais-Variétés, 5.000 liv.
National de Molière, 4.800 liv.
Délassements-Comiques, 4. 800 liv.
Ambigu-Comique, 4.800 liv.
De la Gaîté, 3.600 liv.
Patriotique, 3.600 liv.
Lycée des Arts, 3.200 liv.
Comique et Lyrique, 3.200 liv.
Variétés-Amusantes, 3.200 liv.
Franconi (spectacle d'équitation), 2. 400 liv.
Républicains de la foire Saint-Germain, 2.800 liv.

Thermidor ne devait pas apporter l'apaisement aux théâtres. La réaction s'appliqua à une revanche que les muscadins achevèrent de rendre tapageuse. Les salles de spectacles étaient des endroits naturellement désignés pour servir de point de ralliement et de champs d'expérience aux fomenteurs de troubles, et nombre de soirées restèrent épiques.

Bientôt le *Réveil du Peuple* remplaça la *Marseillaise* et le *Chant du Départ* que, depuis le 27 novembre 1793, le public avait coutume de réclamer aux artistes. Des huées et des protestations accueillaient maintenant l'hymne de la liberté jugé séditieux. Les comédiens passant pour avoir pris part aux événements de la Terreur, devinrent en scène l'objet d'insultes et de vexations de toutes sortes. Trial père, de l'Opéra-Comi-

que, membre de la municipalité de Paris en 1793 (1), dut faire des excuses publiques lors de sa rentrée au théâtre ; Fusil et Dugazon, dont on n'ignorait pas les opinions avancées, se virent contraints, au théâtre de la République, de lire des vers réactionnaires qu'à dessein leur jetaient des spectateurs. Vallière, au théâtre Feydeau, subit la même humiliation, et, pendant plusieurs semaines, le célèbre chanteur de l'Opéra, Lays, encourut la peine de l'emprisonnement. Il n'est pas jusqu'à Talma qui ne put détourner de sa personne les soupçons et les plus infâmes calomnies (2).

Une agitation violente régna ainsi pendant tout le cours de 1795. Les théâtres devinrent des foyers d'émeute où les esprits surexcités saisissaient tout prétexte à déchaîner des querelles entre réactionnaires et républicains. Les bustes de Marat et de ses acolytes, placés dans les théâtres de chaque côté des avant-scènes, furent renversés et brisés par les spectateurs, tandis que les muscadins hurlaient à pleins poumons le *Réveil du Peuple* pour faire tête à la *Marseillaise*.

La Convention se préoccupa des troubles continuels qui agitaient les théâtres. S'attaquant à la cause première de ces tumultes, c'est-à-dire à la coutume de jeter sur scène des billets que l'artiste était obligé de lire à haute voix, le Comité de Sûreté générale décida à la date du 24 pluviôse (12 février) :

Le Comité, ayant considéré qu'il serait possible qu'à la faveur de certains écrits in-promptu jettés sur les théâtres, dans les entre

1. C'est à ce titre et comme officier de l'état civil que Trial père signa l'acte de décès de Robespierre et celu du cordonnier Simon.

2. Talma ne s'était pas tenu en dehors du mouvement révolutionnaire ; il fut à la Comédie-Française le chef du parti avancé. On sait qu'il épousa civilement en juillet 1790, Louise-Julie Carreau parce que le curé de Saint-Sulpice exigeait, pour le marier selon les lois de l'Eglise, qu'il renonçât à son état de comédien. L'illustre artiste envoya même à cette occasion une adresse à l'Assemblée nationale où, il réclamait les droits civils garantis par la Constitution. Talma divorça d'avec Julie Carreau afin de se marier avec Caroline Vanhove ; celle-ci, épouse de Louis-Sébastien-Olympe Petit, musicien et maître de danses, divorça elle-même pour s'unir à Talma.

actes des pièces annoncées sur les affiches des spectacles, la malveillance cherchât à propager des maximes dangereuses ou tendantes à troubler la tranquillité publique ; et ne voulant pas déroger aux principes consacrés de la liberté de penser et d'écrire, arrête que, pour les concilier tous, et afin que la responsabilité ne soit pas illusoire, l'auteur de ces écrits, en vers ou en prose, sera tenu de les lire lui-même sur les théâtres, ou d'être présent à côté de l'acteur qui les lira ou les chantera.

Les membres du Comité de sûreté générale.

Dès qu'il fut formé, le gouvernement directorial manifesta son intention de prendre sous sa protection les théâtres et d'exercer sur eux une surveillance naturelle. Les ferments de trouble n'avaient pas encore complètement disparu, mais ils se présentaient avec un caractère différent de celui que nous avons signalé précédemment.

C'était l'époque de la réquisition. Décidés à ne point répondre à l'appel du Directoire, les « jeunes gens » ne ménageaient pas, dans les couloirs des théâtres, les injures à l'adresse du gouvernement qui venait de leur faire parvenir l'ordre de partir. Un arrêté du Directoire du 18 nivôse an IV tendait, d'ailleurs à développer chez tous, à l'aide du théâtre, les sentiments patriotiques que commandaient impérieusement les circonstances :

Tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer chaque jour par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise*, *Ça Ira*, *Veillons au salut de l'Empire et le Chant du Départ.*

Dans l'intervalle des deux pièces, on chantera toujours l'*Hymne des Marseillais* ou quelques autres chansons patriotiques.

Le Théâtre des Arts [l'Opéra] donnera, chaque jour de spectacle

une représentation de *l'Offrande à la Liberté*, avec ses chœurs et ses accompagnemens, ou quelques autres pièces républicaines.

Il est expressément défendu de chanter, laisser ou faire chanter l'air homicide dit *le Réveil du Peuple*.

Le ministre de la police générale donnera les ordres les plus précis pour faire arrêter tous ceux qui dans les spectacles, appelleroient par leurs discours le retour de la royauté, provoqueroient l'anéantissement du corps législatif et du pouvoir exécutif, exciteroient le peuple à la révolte, troubleroient l'ordre ou la tranquillité publique, et attenteroient aux bonnes mœurs.

Le ministre de la police mandera dans le jour tous les directeurs et entrepreneurs de chacun des spectacles de Paris ; il leur fera lecture du présent arrêté, leur intimera les ordres qui y sont contenus ; il surveillera l'exécution pleine et entière de toutes ses dispositions, et en rendra compte au Directoire.

Cet arrêté exaspéra les « jeunes gens » qui entreprirent de huer et de siffler l'exécution des airs chers aux républicains. Leurs manifestations se concentrèrent surtout au théâtre Feydeau, lieu habituel de leurs rendez-vous. Bientôt la police prit ombrage d'une opposition aussi ouvertement condamnable ; le ministre Merlin jugea opportun d'adresser au général Bonaparte la lettre que voici :

Le ministre de la police générale
au général en chef de l'armée de l'intérieur

Paris, le 20 nivôse, an 4e de la République.

Je suis informé, général, qu'hier au théâtre de la rue Feydeau, les airs chéris des républicains n'ont été accueillis que par des huées. Que devient donc l'arrêté du Directoire exécutif, qui enjoint à tous les entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris de les faire jouer chaque jour avant la levée de la toile ? Il faut qu'il reçoive sa pleine et entière exécution.

Eh quoi ! lorsque la République force les puissances coalisées contre elle à la respecter et à l'admirer, même en la combattant, lorsqu'elle a déjà conclu des traités honorables, et qu'elle prépare le bienfait d'une pacification générale, elle seroit ici méconnue par la tourbe misérable de quelques êtres dégradés et sans mœurs, dont le cœur est mort aux douces jouissances de l'amour de la patrie ? Que diroient nos généreux défenseurs, s'ils apprenoient qu'ici sont conspués, proscrits, les airs qui les ont guidés, qui les guident chaque jour à la victoire, et qu'ils entonnent encore en mourant au lit d'honneur ? Mais non, les murmures de quelques séditieux ne l'emporteront pas sur la volonté du gouvernement, et ne pourront dénaturer le véritable vœu du peuple, toujours ami de la liberté. S'ils osoient se faire entendre de nouveau, qu'une prompte et sévère répression en impose à la malveillance et au royalisme. Je vous charge en conséquence de vous tenir prêt à faire arrêter sur le champ et en flagrant délit tous ceux qui contreviendroient à l'arrêté du Directoire exécutif, et je compte à cet égard sur votre zèle et votre fermeté.

Salut et fraternité.

MERLIN.

Ces avertissements demeurèrent probablement sans effet, car le Directoire, las de temporiser, ordonna par un arrêté du 8 ventôse, la fermeture de Feydeau :

Le Directoire exécutif arrête ce qui suit :

Article premier. —La réunion formée dans le local connu sous les noms de *Salon des Princes* et de *Salon des Arts*, boulevard des Italiens ; la réunion formée dans la maison de *Sérilly*, vieille rue du Temple ; la réunion formée dans le palais Egalité, sous le nom de *Société des Echecs ;* la réunion formée dans le ci-devant couvent des Génovéfains, et connue sous le nom de *Société du Panthéon;* la réunion dite des *Patriotes*, formée rue Traversière, nº 854 ; sont déclarées illégales et contraires à la tranquillité publique. Leurs

emplacemens respectifs seront fermés dans les vingt quatre heures, et les scellés seront apposés sur les papiers y existant.

Art. 2. — Le théâtre dit *de la rue Feydeau*, et l'édifice connu sous le nom d'*Eglise de Saint-André-des-Arcs*, seront pareillement fermés dans les vingt-quatre heures.

Le ministre de la police générale est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Signé, LETOURNEUR, *Président*.
LAGARDE, *Secrétaire général*.

Cette année 1796 vit encore le rétablissement de l'impôt des pauvres supprimé aux premiers jours de la Révolution.

Les théâtres n'offraient pas, en général, une situation brillante et le moment pouvait paraître mal choisi pour augmenter leurs charges. Capricieux, le public se portait maintenant aux jardins d'agrément tels que Tivoli, la Chaumière, Bagatelle où l'attiraient des illuminations de couleur, des feux d'artifice et de « sensationnelles » attractions.

La décadence des spectacles fournit un aliment aux discussions de presse. On s'en prenait surtout à la multiplicité des théâtres : « Tant qu'il en restera à Paris un si grand nombre, ils seront déserts et peu à peu se perdront (1). » Dans une brochure de circonstance, Amaury-Duval alla jusqu'à conclure à la révision de la loi de 1791 dont « le triple résultat a été la perte de l'art, la corruption de l'esprit public et la ruine des entrepreneurs (2). » Chénier lui-même qui s'était fait autrefois l'apôtre de la liberté crut devoir, le 26 brumaire an VI, soutenir à la tribune des Cinq-Cents, le projet préconisé par Thouret, et qui consistait à « appliquer, sur cet objet, aux différentes communes, la base proportionnelle de la population ».

1. *Courrier des spectacles* (messidor an V.)
2. Amaury-Duval. *Observations sur les spectacles* (1797).

L'examen de la question fut renvoyé à une commission spéciale (1), qui se mit aussitôt à l'œuvre. Audouin rédigea son rapport. Il fallait avant tout pour lui élever les théâtres « à la dignité d'institutions politiques » et de les transformer en « une morale active ». Le rapport était accompagné d'un projet de loi où dominait cette idée que « toutes les institutions devaient être soumises à des formes républicaines, que les théâtres faisaient partie de ces institutions et qu'on ne pouvait abandonner au hasard des spéculations particulières ces établissements qui influaient si puissamment sur les mœurs et sur l'esprit public ». En ce sens, l'article 1 disposait :

Les théâtres sont sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif ; il est autorisé à en fixer le nombre, dans chaque commune, à raison de sa richesse et de sa population. et à faire sur leur organisation et sur leur police les règlements annoncés par la loi du 13 janvier 1791...

Ce souci de législation théâtrale trahissait les préoccupations du moment. Sous l'inspiration du Directoire, n'avait-on pas vu les administrations du bureau central donner à des directeurs de spectacles l'avertissement suivant : « Dans tous les ouvrages dramatiques qui rappellent le régime féodal, vous éviterez de faire renaître l'art héraldique et vous ne ferez peindre sur les boucliers, les bannières ou les décorations, des armoiries, qu'autant qu'elles seraient indispensables à l'action ? ». Les ouvreuses de loges ne devaient-elles pas bannir dans leurs rapports avec les citoyens le terme de « monsieur ? » Un censeur d'alors ne s'était-il pas reconnu autorisé à écrire sur le manuscrit d'une pièce intitulée le

1. Cette commission était composée de Mortier, Leclerc, Portier, Duparc, Chénier, Audouin.

Château de Montenero une annotation marginale ainsi conçue : « Pourquoi l'amant de Laure s'appelle-t-il Louis ? Ce nom ne peut être donné sur nos théâtres, surtout à un personnage vertueux ?.. »

La discussion du rapport d'Audouin s'ouvrit le 2 germinal (22 mars 1798). Lamarque présenta un contre-projet où le nombre des théâtres de Paris se trouvait réduit à trois principaux et deux secondaires ; le Directoire décidait des jours de représentation et décernait, à la fin de chaque année, des récompenses « pour les pièces morales, patriotiques et républicaines. » Dans les trois mois, toutes les autres salles devraient être fermées. Audouin combattit avec énergie une telle proposition qui « froisserait nécessairement une foule d'intérêts particuliers. »

La rédaction de l'article 1 fut, finalement, la suivante :

Les théâtres sont sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif (1).

Chabaud-Latour ne voulait à aucun prix que la loi fixât le nombre des théâtres : « Ce serait contraire à la liberté qu'a tout citoyen de faire valoir son industrie... ; ce serait anéantir l'effet salutaire de la concurrence ; ce serait remettre les auteurs, comme sous l'ancien régime, dans la dépendance des directeurs de spectacles (2). »

En opposition avec lui, Rampillon aurait désiré qu'il appartînt au Corps législatif de déterminer pour toutes les communes de France le nombre et le genre des théâtres, placés seulement sous la surveillance du Directoire. De plus, « les entre-

1. Corps législatif, Conseil des Cinq-Cents. Séance du 14 germinal an VI (3 avril 1798).

2. Corps législatif, Conseil des Cinq-Cents. *Opinion* de Chabaud-Latour sur le projet de résolution relatif aux théâtres. (Paris, germinal an VI.)

preneurs, directeurs, administrateurs ainsi que les artistes, prêteraient le serment de haine à la royauté et à l'anarchie, d'attachement et de fidélité à la République et à la Constitution de l'an III ; ils s'engageraient à ne faire représenter aucune pièce renfermant des principes propres à affaiblir dans le cœur des citoyens l'amour et le respect des lois ou à porter atteinte aux mœurs républicaines » (1).

La suite de la discussion du projet, sur la proposition de Tallien, fut reportée au 6 floréal. Au cours de la séance, Eschassériaux l'aîné donna son adhésion au projet d'Audouin, en réclamant cependant l'adjonction d'une mesure qu'il présentait en ces termes : « Tout auteur dont l'ouvrage aurait obtenu pendant le cours de deux ans un succès constant, ou qui serait réputé, au jugement du jury des arts, avoir agrandi l'art dramatique, serait proclamé et recevrait dans une des fêtes nationales, indiquée par le Directoire, une récompense solennelle ; les artistes dont les talents auraient concouru au succès de l'ouvrage, seraient cités d'une manière honorable dans la même fête » (2).

Audouin souscrivit à cette dernière idée, puis, après un débat général sur l'ensemble du projet, celui-ci passa au Conseil des anciens. Une commission composée d'Alquier, de Boisset et de Creuzé-Latouche l'examina ; ce dernier était chargé d'établir le rapport : il conclut à l'adoption pure et simple de la proposition mais, de suite, devant la Chambre-Haute, elle rencontra une vive opposition.

D'après Baudin, l'article 1 était nettement contraire au principe de la séparation des pouvoirs, le Directoire n'ayant pas qualité pour légiférer sur les théâtres. Laussat estimait

1. Corps législatif, Conseil des Cinq-Cents. *Opinion* de G.-O. Rampillon sur les théâtres. (Paris, germinal an VI.)

2. Corps législatif, Conseil des Cinq-Cents. *Opinion* d'Eschassériaux aîné sur les théâtres et l'encouragement à l'art dramatique. (Paris, floréal an VI.)

que la loi armait le Directoire d'une trop grande initiative, et Decomberousse que « l'art dramatique devait être traité comme les autres arts et jouir de la même liberté »... (1) Pour Jourdain, « ce qui manquait à la résolution était précisément le mode de surveillance que devait exercer le Directoire »... (2)

L'accord n'ayant pu s'établir, le projet, le 18 prairial (6 juin 1798), fut définitivement rejeté. Malgré une pétition des auteurs, protestant, le 7 germinal an VII (25 mars 1799), auprès du gouvernement directorial contre la multiplicité des théâtres, la législation resta en l'état jusqu'au moment où l'Empire, sept ans plus tard, entreprit de la régénérer.

A la faveur de la loi de 1791, le théâtre, sous le Directoire et le Consulat, fut souvent le reflet de mœurs dissolues, mais il y a lieu de compter aussi avec les manifestations patriotiques et civiques auxquelles il se prêta, soit de son propre chef, soit en vertu de l'invite pressante du gouvernement.

Au lendemain du traité de Campo-Formio, la plupart des théâtres, dans un mouvement de belle spontanéité, célébrèrent l'événement qui mettait Paris et la France en liesse. Des pièces de circonstance sans grand mérite littéraire, mais remplies de bonnes intentions, surgirent à l'envi. Ce furent, au théâtre de la République, *La Paix*, comédie en deux actes et en vers; aux Variétés-Amusantes, *Le Pied de Nez* ou *La Nouvelle de la Paix*, vaudeville en un acte ; au théâtre Favart, *Le Dénouement inattendu*, opéra-comique en un acte, paroles de Joigny, musique de Berton ; à l'Ambigu-Comique, *La Paix* ou *Les Amants réunis*, comédie en un acte ; au théâtre Feydeau,

1. Corps législatif, Conseil des anciens. *Opinion* de B. Decomberousse sur la résolution relative aux théâtres. (Séance du 15 prairial, 3 juin.)

2. Corps législatif, Conseil des anciens. *Opinion* de Jourdain sur la résolution du 8 floréal relative aux théâtres. (Séance du 15 prairial.)

L'Hymne à la Paix, strophes de la « citoyenne » Constance Pipelet, musique de Mehul, etc.

En 1799, la nouvelle de l'assassinat par des soldats autrichiens des trois plénipotentiaires délégués au Congrès de Rastadt étant parvenue à Paris, les administrateurs du département de la Seine, sous le coup de l'émotion, s'empressèrent de faire parvenir aux entrepreneurs de théâtre une circulaire conçue en ces termes :

DÉPARTEMENT DE LA SEINE

Paris, le 19 floréal an 7.

Les administrateurs du département de la Seine aux entrepreneurs du théâtre de l'Opéra-Comique-National, rue Favart

Citoyens, vous avez sans doute partagé l'indignation qu'ont éprouvée tous les Français en apprenant l'assassinat des plénipotentiaires de la République française, ordonné par les rois ses ennemis et exécuté par leurs satellites.

De toutes parts retentissent les cris de vengeance, de guerre implacable à l'infâme maison d'Autriche.

Le Directoire exécutif, dans sa proclamation, annonce le châtiment terrible qu'il prépare aux auteurs de ce forfait inconnu à tous les siècles.

L'administration centrale a arrêté que cette proclamation serait lue le 21 de ce mois dans les places publiques par les administrations municipales : tous les cœurs l'attendent, tous sont déjà remplis des sentiments qui y sont exprimés.

Il faut que les théâtres concourent encore à les y fortifier, qu'aucune pièce où la haine des rois et l'amour de la liberté et de l'humanité ne seraient pas vivement exprimés, où les castes abattues par la Révolution et qui cherchent à se relever par la perfidie et l'assassinat, ne seraient pas peintes avec les couleurs du crime qui

leur appartiennent, ne paraisse sur la scène dans ces jours de deuil et de vengeance.

Votre patriotisme vous commande l'exécution de cette mesure, nous l'attendons de votre zèle, et les arts que vous cultivez se montreront par là dignes de la République qui les protège.

Salut et fraternité

A. Sauzay

Nous vous invitons à nous accuser réception de la présente.

Desmousseaux.

L'anniversaire du 10 août dut être célébré dans tous les théâtres ; celui de la fondation de la République fut l'objet d'un message de la part du Bureau central du Canton de Paris, qui rappelait ainsi aux entrepreneurs du théâtre de l'Opéra-Comique leurs devoirs et obligations :

BUREAU CENTRAL DU CANTON DE PARIS

BUREAU des MŒURS

Paris, le 27 fructidor, l'an sept de la République française, une et indivisible.

Aux entrepreneurs du théâtre de l'Opéra-Comique-National.

Le Bureau central vous rappelle, citoyens, que l'anniversaire de la fondation de la République va bientôt se célébrer. Plus d'une fois, il vous a invités à concourir à la solennité des fêtes nationales par la représentation de pièces républicaines, et il a vu avec satisfaction quelques-uns des entrepreneurs des spectacles répondre à cette invitation civique. Si le goût exige que l'on représente sur nos théâtres les chefs-d'œuvre dramatiques composés avant la Révolution, quelqu'étrangers qu'ils soient aux idées républicaines, au moins les productions nouvelles devraient-elles porter l'em-

preinte honorable du républicanisme, inspirer le respect de nos lois et l'amour de nos institutions républicaines. Il semble au contraire que la plupart des auteurs rougissent d'avoir une patrie. C'est chez nos voisins, chez nos ennemis mêmes qu'ils placent la scène pour dispenser leurs personnages d'employer des dénominations civiques. S'ils introduisent des militaires, c'est toujours avec le costume étranger ; ils paroissent craindre d'exposer aux yeux des spectateurs l'uniforme glorieux des défenseurs de la République. Vous le savez : les théâtres sont un des plus puissants leviers de l'opinion. Ils sont coupables, les auteurs qui n'osent pas le saisir pour l'affermissement du régime républicain, ils sont coupables aussi les entrepreneurs de spectacles qui n'accueillent pas avec intérêt les ouvrages patriotiques qu'on leur présente. Qu'ils ne disent pas que leurs salles seroient désertes s'ils n'y faisoient entendre que les accens de la liberté. N'avons-nous pas vu, à différentes époques de la Révolution, la foule se porter dans les théâtres où se jouaient des pièces patriotiques ? La foule s'y porteroit encore si les auteurs, les artistes et les entrepreneurs formoient une civique confédération pour [*un mot omis*] l'esprit public, et lui donner cette énergie qui crée des prodiges, au milieu même des privations et des revers.

Chez un peuple libre, les théâtres doivent être l'école du patriotisme et de la morale républicaine. Vous devrez, les jours de fêtes nationales et les décadis, n'offrir aux républicains que des ouvrages patriotiques. Nous vous en faisons un devoir, et nous espérons que vous vous empresserez de répondre aux intentions de vos magistrats, intentions qui sont celles du gouvernement et de tous les républicains français.

Salut et fraternité,

Les administrateurs,

MILLY, CHAMPEIN

Huit jours après le coup d'Etat du 18 brumaire, Fouché, qui avait conservé ses fonctions de ministre de la police, adres-

sait aux administrateurs des bureaux centraux une lettre dont l'extrait suivant fera ressortir l'intention :

Paris, 26 brumaire an VIII.

Dans la succession des partis qui se sont tour à tour disputé le pouvoir, le théâtre a souvent retenti d'insultes gratuites pour les vaincus et de lâches flatteries pour les vainqueurs. Le gouvernement actuel abjure et dédaigne les ressources des factions ; il ne veut rien pour elles, et fera tout pour la République. Que tous les Français se rallient à cette volonté, et que les théâtres en secondent l'influence. Que les sentimens de concorde, que les maximes de modération et de sagesse, que le langage des passions grandes et généreuses soient seuls consacrés sur la scène. Que rien de ce qui peut diviser les esprits, alimenter les haines, prolonger les souvenirs douloureux, n'y soit toléré. Il est temps enfin qu'il n'y ait plus que des Français dans la République française. Que celui-là soit flétri, qui voudroit provoquer une réaction et oseroit en donner le signal. Les réactions sont le produit de l'injustice et de la foiblesse des gouvernemens. Il ne peut plus en exister parmi nous puisque nous avons un gouvernement fort, ou, ce qui est la même chose, un gouvernement juste.

. . . .

Fouché

Dès son arrivée au pouvoir, le Premier Consul entendit soumettre toutes choses à son autorité. Il n'aurait souffert ni une résistance à ses volontés ni une opposition à ses actes, et c'est pour éviter aux théâtres des mesures de rigueur qu'une de ses premières décisions fut de rétablir la censure. « Désormais, écrivait le ministre de l'intérieur au préfet de la Seine, à la date du 22 germinal, les seuls ouvrages dont j'aurai autorisé la représentation à Paris pourront être joués dans les départemens. Vous recevrez incessamment la liste des pièces tant anciennes que nouvelles, qui pourront être mises ou re-

mises au théâtre, et vous veillerez à ce qu'aucune autre ne soit placée sur le répertoire des directeurs de spectacles. »

L'Empire était né, dès lors, dans l'esprit de Bonaparte, l'Empire qui supprima la liberté des théâtres et les replaça étroitement sous le régime des privilèges.



D'un trait de plume Napoléon détruisit l'œuvre de la Révolution. Il lui apparut qu'elle avait été néfaste pour les arts, et que la loi sur la liberté des théâtres était l'origine même du mal.

Comme Louis XIV, Napoléon voulait l'influence de la France très grande dans le monde.

Lui conserver sa suprématie artistique fut jusqu'à la fin de son règne son constant souci. « La littérature a besoin d'encouragements, écrivait-il de Posen à M. de Champagny. Vous en êtes le ministre ; proposez-moi quelques moyens pour donner une secousse à toutes les différentes branches des belles-lettres qui ont de tout temps illustré la nation (1). »

La protection que l'Empereur accorda aux artistes se doublait d'une inclination naturelle qui l'invitait à se préoccuper des choses du théâtre. Contrairement à son vif désir, son époque fut pauvre en poètes.

Le genre épique et les poèmes héroïques l'enflammaient ; dès sa jeunesse, les œuvres du « bon Ossian » firent sur lui une profonde impression. Son goût pour la tragédie était aussi très prononcé et Corneille, après Ossian, demeura son auteur de prédilection. « Si Corneille avait vécu de mon temps, put-il dire un jour, je l'aurais fait

1. *Correspondance de Napoléon Ier*, t. XIV, pièce 11.445 (12 décembre 1806).

prince. » A la proposition qu'on lui adressa plus tard de servir une pension de 300 francs aux descendants de l'auteur du *Cid*, Napoléon répondit : « Ceci est indigne de celui dont nous ferions un roi. Mon intention est de faire baron l'aîné de la famille avec une dotation de 10.000 francs ; je ferai baron l'aîné de l'autre branche, avec une dotation de 4.000 francs, s'ils ne sont pas frères. Quant aux demoiselles, savoir leur âge et leur accorder une pension telle qu'elles puissent vivre (1). »

La musique enthousiasmait l'Empereur à un moindre degré, bien qu'en 1797 il ait pu déclarer « que de tous les beaux-arts, la musique est celui qui a la plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager » (2). Cet art lui échappait pour ainsi dire, au point que le 23 juin 1805, il alla jusqu'à s'enquérir de ce qu'était « une pièce de *Don Juan* que l'on veut jouer à l'Opéra » (3). Pourtant, un peu de musique de chambre lui souriait assez, et, à Posen, Paër, sa femme et Brizzi avaient coutume de lui donner des concerts qu'il savait apprécier, ainsi que lui-même le racontait à Joséphine (4).

Ces quelques traits des dispositions particulières de l'Empereur relativement aux arts dramatique et lyrique, permettront de saisir le caractère de son intervention dans le domaine théâtral et d'en mesurer l'étendue.

Dès le début de l'Empire, il opéra un changement radical dans la législation des théâtres, en rétablissant la censure et en supprimant la liberté industrielle. Un décret du 8 juin 1806 consacra cette manière de voir. Aucun théâtre ne pou-

1. *Correspondance de Napoléon Ier*, t. XXV, pièce 19.756.
2. *Ibid.*, t. III, pièce 2042.
3. *Ibid.*, t. X, pièce 8.940. (A. M. Fouché.)
4. *Ibid.*, t. II, lettre LXXVII.

vait désormais s'ouvrir à Paris sans une autorisation expresse, fort difficile, d'ailleurs, à obtenir. Le répertoire de la Comédie-Française, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique était minutieusement réglé par le ministre de l'Intérieur, et aucune autre scène parisienne ne devait en user sans leur autorisation et sans le paiement d'une redevance. L'Opéra seul jouissait du privilège de donner des bals masqués et des ballets.

C'est en exécution de ce décret que, le 25 avril 1807, le ministre de l'Intérieur rendit le règlement ci-après, trop caractéristique pour ne pas être cité textuellement :

Le Ministre de l'intérieur, en exécution du décret du 8 juin 1806, relatif aux Théâtres, arrête ce qui suit :

Titre premier

Des Théâtres de Paris

Article premier. — Les Théâtres dont les noms suivent sont considérés comme *grands Théâtres*, et jouiront des prérogatives attachées à ce titre par le décret du 8 juin 1806 :

1° *Le Théâtre Français* [Théâtre de S. M. l'Empereur].

Ce Théâtre est spécialement consacré à la *Tragédie* et à la *Comédie.*

Son répertoire est composé, 1° de toutes les pièces (tragédies, comédies et drames) jouées sur l'ancien Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, sur celui que dirigeait *Molière*, et sur le Théâtre qui s'est formé de la réunion de ces deux établissemens, et qui a existé sous diverses dénominations jusqu'à ce jour ; 2° des comédies jouées sur les divers Théâtres dits *Italiens*, jusqu'à l'établissement de l'Opéra-comique.

Le *Théâtre de l'Impératrice* sera considéré comme une annexe du Théâtre Français, pour la comédie seulement.

Son répertoire contient : 1° les comédies et drames spécialement composés pour ce Théâtre ; 2° les comédies jouées sur les Théâtres dits *Italiens*, jusqu'à l'établissement de l'Opéra-comique ; ces der-

nières pourront être représentées par le Théâtre de l'Impératrice, concurremment avec le Théâtre Français.

II° *Le Théâtre de l'Opéra* [Académie impériale de musique].

Ce Théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse : son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement en 1646.

1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros.

2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre Théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie.

III° *Le Théâtre de l'Opéra comique* [Théâtre de S. M. l'Empereur].

Ce Théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble.

Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le Théâtre de l'*Opéra comique*, avant et après sa réunion à la Comédie italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.

L'*Opéra Buffa* doit être considéré comme une annexe de l'Opéra comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien.

Art. 2. — Aucun des airs, romances et morceaux de musique qui auront été exécutés sur les Théâtres de l'Opéra et de l'Opéra comique, ne pourra, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être transporté sur un autre Théâtre de la capitale, même avec des modifications dans les accompagnemens, que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage dont ces morceaux font partie.

Art. 3. — Seront considérés comme *Théâtres secondaires :*

1° *Le Théâtre du Vaudeville.*

Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets sur des airs connus, et des parodies.

2° *Le Théâtre des Variétés, Boulevard Montmartre.*

Son répertoire est composé de petites pièces dans le genre *grivois, poissard* ou *villageois*, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus.

3° *Le Théâtre de la Porte Saint-Martin.*

Il est spécialement destiné au genre appelé *Mélodrame*, aux pièces à grand spectacle. Mais dans les pièces du répertoire de ce Théâtre, comme dans toutes les pièces des Théâtres secondaires, on ne pourra employer pour les morceaux de chant, que des airs connus.

On ne pourra donner sur ce Théâtre des ballets dans le genre historique et noble ; ce genre, tel qu'il est indiqué plus haut, étant exclusivement réservé au grand Opéra.

4° *Le Théâtre* dit *de la Gaieté.*

Il est spécialement destiné aux *Pantomimes* de tout genre, mais sans ballets ; aux *Arlequinades* et autres *Farces*, dans le goût de celles données autrefois par *Nicolet* sur ce Théâtre.

5° *Le Théâtre des Variétés étrangères.*

Le répertoire de ce Théâtre ne pourra être composé que de pièces traduites des *Théâtres étrangers.*

Art. 4. — Les autres Théâtres actuellement existans à Paris, et autorisés par la police antérieurement au décret du 8 juin 1806, seront considérés comme annexes ou doubles des *Théâtres secondaires :* chacun des Directeurs de ces établissemens est tenu de choisir parmi les genres qui appartiennent aux Théâtres secondaires, le genre qui paraîtra convenir à son Théâtre.

Ils pourront jouer, ainsi que les Théâtres secondaires, quelques pièces des répertoires des grands Théâtres, mais seulement avec l'autorisation des Administrations de ces spectacles, et après qu'une rétribution due aux grands Théâtres aura été réglée de gré à gré, conformément à l'article 4 du décret du 8 juin, et autorisée par le Ministre de l'intérieur.

Art. 5. — Aucun des Théâtres de Paris ne pourra jouer des pièces qui sortiraient du genre qui lui a été assigné.

Mais lorsqu'une pièce aura été refusée à l'un des trois grands Théâtres, elle pourra être jouée sur l'un ou l'autre des Théâtres de Paris, pourvu toutefois que la pièce se rapproche du genre assigné à ce Théâtre.

Art. 6. — Lorsque les Directeurs et Entrepreneurs de spectacles voudront s'assurer que les pièces qu'ils ont reçues ne sortent point du genre de celles qu'ils sont autorisés à représenter, et éviter l'interdiction inattendue d'une pièce dont la mise en scène aurait pu leur occasionner des frais, ils pourront déposer un exemplaire de ces pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur.

Lorsqu'une pièce ne paraîtra pas être du genre qui convient au Théâtre qui l'aura reçue, les Entrepreneurs ou Directeurs de ce Théâtre en seront prévenus par le Ministre.

L'examen des pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur, et l'approbation donnée à leur représentation, ne dispenseront nullement les Directeurs de recourir au ministère de la police, où les pièces doivent être examinées sous d'autres rapports.

Art. 7. — Pour que les Théâtres n'aient pas à souffrir de cette détermination et distribution de genres, le Ministre leur permet de conserver en entier leurs anciens répertoires, quand même il s'y trouverait quelques pièces qui ne fussent pas du genre qui leur est assigné : mais ces anciens répertoires devront rester rigoureusement tels qu'ils ont été déposés dans les bureaux du ministère de l'intérieur, et arrêtés par le Ministre.

Par cet article, toutefois, il n'est nullement contrevenu à l'article 4 du décret du 8 juin, qui ne permet à aucun Théâtre de Paris de jouer les pièces des grands Théâtres, sans leur payer une rétribution.

Titre II

Répertoires des Théâtres dans les départemens

Art. 8. — Dans les départemens, les troupes *permanentes* ou *ambulantes* pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands Théâtres, soit celles des Théâtres secondaires et de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou des propriétaires de ces pièces).

Art. 9. — Dans les villes où il y a deux Théâtres, le *principal Théâtre* jouira spécialement du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands Théâtres ; il pourra aussi, mais avec l'autorisation du Préfet, choisir et jouer quelques

pièces des Théâtres secondaires, sans que pour cela l'autre Théâtre soit privé du droit de jouer ces mêmes pièces.

Le *second Théâtre* jouira spécialement du droit de représenter les pièces des répertoires des Théâtres secondaires ; il ne pourra jouer les pièces des trois grands Théâtres, que dans les suppositions suivantes :

1° Si les auteurs mêmes lui ont vendu ou donné leurs pièces ;

2° Si le premier Théâtre n'a point joué telle ou telle pièce depuis plus d'un an, à compter du jour de sa première représentation, à Paris, sur un des grands Théâtres : dans ce cas, le second Théâtre pourra jouer cette pièce pendant une année entière, et même plus longtemps, si, pendant le cours de cette année, la pièce n'a point été représentée par le principal Théâtre.

Au reste, le Préfet, dans les villes où il y a deux Théâtres, peut en outre autoriser le second Théâtre à représenter des pièces des grands répertoires, toutes les fois qu'il le jugera convenable.

Lorsque le second Théâtre, dans ces villes, se sera préparé à la représentation d'une pièce du genre de celles qui forment son répertoire, le grand Théâtre ne pourra empêcher ni retarder cette représentation, sous aucun prétexte, et quand même il prouverait qu'il a obtenu du Préfet l'autorisation de jouer la même pièce.

Titre III

Désignation des Arrondissemens destinés aux Troupes de Comédiens ambulantes

Art. 10. — Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année, ont été classées de manière à former vingt-cinq *arrondissemens*.

Le tableau de ces arrondissemens, et celui du nombre de troupes qui paraîtrait nécessaire pour chacun d'eux, est joint au présent règlement (1).

Art. 11. — Aucun Entrepreneur de spectacles ne pourra envoyer de troupes ambulantes dans l'un ou l'autre de ces arrondissemens,

1. Nous ne reproduirons pas ce tableau d'un intérêt secondaire.

1° s'il n'y a été formellement autorisé par le Ministre de l'intérieur, devant lequel il devra faire preuve des moyens qu'il peut avoir de remplir ses engagemens ; 2° s'il n'est, en outre, muni de l'approbation du Ministre de la Police générale.

ART. 12. — Les Entrepreneurs de spectacles qui se présenteront pour tel ou tel arrondissement, devront, *avant le 1er août prochain*, et dans les années subséquentes, toujours avant la même époque :

1° Désigner le nombre de sujets dont seront composées la troupe ou les troupes qu'ils se proposent d'employer ;

2° Indiquer à quelle époque leurs troupes se rendront, et combien de temps ils s'engageront à les faire rester dans chaque ville de l'arrondissement postulé par eux

ART. 13. — Chaque autorisation ne sera accordée que pour trois lannées au plus. Les conditions auxquelles ces concessions seront faites, seront communiquées aux Préfets, qui en surveilleront l'exécution.

L'inexécution de ces conditions sera dénoncée au Ministre par les Préfets, et punie par la révocation des autorisations, et, s'il y a lieu, par des indemnités qui seront versées dans la caisse des pauvres.

ART. 14. — Des doubles de chacune des autorisations accordées aux Entrepreneurs de spectacles par le Ministre de l'intérieur, seront envoyés au Ministre de la police générale, pour qu'il donne de son côté, à ces Entrepreneurs, une approbation particulière, s'il n'y trouve aucun inconvénient. Il lui sera donné connaissance de toutes les mutations qui pourront survenir parmi les Entrepreneurs de spectacles.

ART. 15. — Dans les villes où un Théâtre peut subsister pendant toute l'année, l'autorisation d'y établir une troupe sera accordée par les Préfets, conformément à l'article 7 du décret du 8 juin. Ce seront également les Préfets qui accorderont ces autorisations dans les villes où il y a deux Théâtres.

ART. 16. — Les autorisations pour les troupes ambulantes seront délivrées aux Entrepreneurs de spectacles dans le courant de l'année 1807. La nouvelle organisation des spectacles en cette partie devra être en pleine activité au renouvellement de *l'année théâtrale* [en avril 1808]. En attendant, les Préfets sont autorisés à

suivre, à l'égard des troupes ambulantes, les dispositions qui ont été en vigueur jusqu'à ce jour, s'ils n'y ont déjà dérogé.

TITRE IV

Dispositions générales

ART. 17. — Les spectacles n'étant point au nombre des jeux publics auxquels assistent les fonctionnaires en leur qualité, mais des amusemens préparés et dirigés par des particuliers qui ont spéculé sur le bénéfice qu'ils doivent en retirer, personne n'a le droit de jouir gratuitement d'un amusement que l'Entrepreneur vend à tout le monde. Les autorités n'exigeront donc d'entrées gratuites des Entrepreneurs, que pour le nombre d'individus jugé indispensable pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique.

ART. 18. — Il est fait défense aux Entrepreneurs, Directeurs ou Régisseurs de spectacles et concerts, d'engager aucun élève des écoles de chant ou de déclamation du Conservatoire impérial, sans l'autorisation spéciale du Ministre de l'intérieur.

ART. 19. — L'autorité chargée de la police des spectacles, prononcera provisoirement sur toutes contestations, soit entre les Directeurs et les Acteurs, soit entre les Directeurs et les Auteurs ou leurs agens, qui tendraient à interrompre le cours ordinaire des représentations ; et la décision provisoire pourra être exécutée, nonobstant le recours vers l'autorité à laquelle il appartiendra de juger le fond de la contestation.

Fait à Paris, le 25 avril 1807.

Le Ministre de l'intérieur,
CHAMPAGNY

Un décret du 29 juillet suivant contribua à réduire encore le nombre des théâtres de Paris. Ainsi disparurent le Boudoir des muses, le théâtre Sans-Prétention, le théâtre Molière, les théâtres de la Cité, du Marais, des Jeunes-Elèves, de la Victoire, du Panthéon, de la Rue-du-Bac, etc...

Napoléon n'aimait pas les petits spectacles et, le 8 août 1807,

par un nouveau décret, il en supprima vingt-deux. La mesure visait, on n'en peut douter, l'impératrice Joséphine qui prenait grand plaisir aux « bambochades ». Le 17 mars 1807, l'Empereur lui avait écrit d'Ostende : « Mon amie, il ne faut pas aller en petites loges aux petits spectacles ; cela ne convient pas à votre rang : vous ne devez aller qu'aux quatre grands théâtres et toujours en grande loge. »

Du palais de Fontainebleau, le 1er novembre 1807, autre décret relatif aux théâtres. Voici ses dispositions générales :

Article premier. — Un Officier de notre Maison sera chargé de la surintendance des quatre grands Théâtres de la Capitale, sous le titre de Surintendant des Spectacles.

Art. 2. — Les Sociétaires du Théâtre Français, du Théâtre Feydeau et du Théâtre de l'Impératrice ne pourront faire aucun changement à leurs statuts actuels qu'avec son autorisation.

Art. 3. — Il prononcera sur toutes les difficultés qui viendraient à s'élever relativement à l'admission définitive des nouveaux sujets.

Art. 4. — Les Pensions, Retraites, Gratifications seront accordées sur sa proposition.

Art. 5. — Les Répertoires proposés par les Comités ou Conseils des Théâtres seront soumis à son approbation.

Art. 6. — Le budget des dépenses de chaque Théâtre lui sera soumis tous les ans, avant le premier décembre, pour être présenté à notre approbation.

Les Comptables de chaque Théâtre rendront leurs comptes de l'année précédente, au plus tard, au mois de février de l'année suivante. Ces comptes seront présentés au Surintendant.

Art. 7. — Toute transaction qui viendrait à être passée par les Théâtres ou par leurs Agens pour eux, devra être approuvée par le Surintendant.

Art. 8. — Aucun des sujets des quatre grands Spectacles ne pourra quitter l'un ou l'autre de ces Théâtres sans la permission du Surintendant.

Art. 9. — Lorsqu'un sujet ayant dix ans de service aura réitéré, pendant une année, la demande de sa retraite, et qu'il déclarera

qu'il est dans l'intention de ne plus jouer sur aucun Théâtre, ni français, ni étranger, sa retraite ne pourra lui être re fusée.

Art. 10. — Aucun sujet ne pourra s'absenter sans un congé du Surintendant, qui ne pourra en accorder ni depuis le premier décembre jusqu'au premier mai, ni pour plus de deux mois.

Art. 11. — La Police, sur le personnel des Théâtres, sera exercée à l'Académie impériale de Musique, par le Directeur, et dans les autres Théâtres, par les personnes qui en ont été chargées jusqu'à ce jour.

Art. 12. — Tout sujet qui aura fait manquer le service, soit en refusant, sans excuses jugées valables, de remplir un rôle dans son emploi, soit en ne se trouvant pas présent au moment indiqué pour son service, soit enfin par toute autre faute d'insubordination quelconque envers ses supérieurs, pourra être condamné suivant la gravité des cas, ou à une amende ou aux arrêts.

Art. 13. — Les sujets qui seront mis aux arrêts, ne pourront être conduits, dans la maison de l'Abbaye, que sur l'autorisation du Surintendant.

Art. 14. — La durée des arrêts ne pourra être prolongée au delà de huit jours, sans qu'il nous en soit rendu compte.

Art. 15. — Tant que dureront les arrêts, tous appointemens et toute part quelconque dans les produits du Spectacle, cesseront de courir au profit de celui qui sera détenu.

Art. 26. — Toutes les réserves de loges, entrées de faveur ou de bienveillance, billets *gratis* et facilités semblables, sont supprimées dans les quatre grands Théâtres, sauf les entrées personnelles des auteurs et l'exécution du concordat, en vertu duquel les sujets des grands Théâtres ont respectivement leurs entrées dans des proportions déterminées entr'eux.

Art. 27. — Le Surintendant fera les réglemens d'administration intérieure qu'il jugera nécessaires. Les réglemens qui concerneront les bases de l'association dans les Théâtres organisés en société, seront soumis à notre approbation,

Art. 28. — Les Décrets et Réglemens rendus jusqu'à ce jour, pour l'administration des grands Théâtres, sont maintenus en tout ce qui n'est pas contraire aux dispositions ci-dessus.

Art. 29. — Notre Ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent décret.

L'organisation particulière du Théâtre-Français fit l'objet du décret de Moscou du 15 octobre 1812. Nous l'examinerons autre part.

On voit combien sous l'Empire la législation des théâtres fut étroite et marquée d'arbitraire. Les directeurs étaient de véritables fonctionnaires nommés et révoqués par l'Etat. Indépendamment de l'impôt très lourd qu'elles acquittaient, les scènes inférieures payaient une redevance à l'Opéra ; enfin, le surintendant des spectacles avait dans ses attributions le droit de faire emprisonner non plus au Fort-l'Evêque mais à l'Abbaye les artistes rebelles ou indisciplinés.

La censure de Napoléon pesa lourdement sur la production dramatique ; l'Empereur estimait, en effet, que le rôle des auteurs était de le seconder dans son intention de diriger l'opinion publique.

Le succès des *Templiers* de Raynouard lui dicta la lettre suivante adressée de Milan au ministre de la police.

Milan, 1er juin 1805.

Il me paraît que le succès de la tragédie *les Templiers* dirige les esprits sur ce point de l'histoire française. Cela est bien, mais je ne crois pas qu'il faille laisser jouer des pièces dont les sujets seraient pris dans des temps trop près de nous. Je lis dans un journal qu'on veut jouer une tragédie de Henri IV. Cette époque n'est pas assez éloignée pour ne point réveiller des passions. La scène a besoin d'un peu d'antiquité et sans trop porter de gêne sur le théâtre, je pense que vous devez empêcher cela, sans faire paraître votre intervention.

Un mois auparavant, il écrivait à Fouché : « Faites connaître au préfet de Nîmes mon mécontentement de ce qu'il laisse mettre sur la scène les sœurs hospitalières. Ces bonnes filles nous sont trop utiles pour les tourner en ridicule. »

Lorsqu'il eut pris la résolution de divorcer, il supporta difficilement qu'on mît au théâtre les questions de séparation matrimoniale, et, comme « MM. les censeurs prenaient à tâche de ne faire que des bêtises », il entreprit d'exercer lui-même sa censure.

En 1811, l'Empereur inspirait à Fouché la lettre que voici, adressée au commissaire général de police à Hambourg :

Je vous invite, Monsieur, à prendre les mesures nécessaires pour empêcher dans les nouveaux départements récemment réunis à l'Empire la représentation de certains ouvrages dramatiques de Werner, de Kotzebue, de Gœthe et de Schiller dont l'effet moral est évidemment de troubler l'ordre social en étouffant le respect qu'on doit aux autorités légitimes. Plusieurs de ces pièces contiennent, d'ailleurs, d'insolentes déclarations contre le gouvernement et le peuple français. Je vous signale expressément les pièces intitulées : Les *Brigands*, *Marie Stuart* et *Guillaume Tell*, de Schiller ; *Faust*, de Gœthe ; *Attila*, de Werner ; les *Heureux*, la *Comédienne par amour*, la *Croisée murée*, l'*Epreuve du feu*, *Crainte sans nécessité* et le *Pauvre Troubadour* de Kotzebue.

Au moment de l'invasion de 1814, toutes les scènes durent reprendre par ordre des pièces patriotiques.

Sous l'Empire, les subventions étaient payées aux quatre grands théâtres par le ministère de la police, chargé de percevoir le produit de la ferme des maisons de jeu de la capitale.

La Comédie-Française n'eut pas de subvention à proprement parler. Napoléon accordait de préférence des récom-

penses personnelles, prises sur sa cassette particulière, aux artistes qu'il estimait le plus particulièrement et qu'il appelait à lui lors de ses séjours dans les résidences impériales. Les plus favorisés d'entre eux furent Talma, Monvel, Fleury, Grandmesnil, Dugazon, Saint-Prix, Dazincourt, Mlles Contat, Mars, Duchesnois.

Dès son arrivée à Paris, en 1794, Bonaparte s'était lié d'amitié avec Talma qui lui donnait des billets gratuits (1). Autant de reconnaissance que d'admiration pour le tragédien animait plus tard l'Empereur, quand, par une décision en date de Saint-Cloud, le 26 mai 1806, il lui accorda une gratification de 6.000 francs et une pension mensuelle de 2.000 francs (2). En une seule année, Saint-Prix reçut plus de 18.000 francs.

Napoléon n'eut vraiment d'enthousiasme que pour un seul artiste lyrique, Crescentini ; il le remarqua pour la première fois à Vienne, en 1806, dans la *Roméo et Juliette* de Zingarelli. Ravi de son art, l'Empereur s'empressa de l'inviter à venir à Paris aux appointements de 50.000 francs.

Napoléon faisait le plus grand cas de la Comédie-Française ;

1. On rapporte que le capitaine Buonaparte demandait si souvent des billets de faveur à Talma, qu'un jour, celui-ci, le voyant venir dans la rue, s'enfuit en disant : « Filons ! voilà le tapeur ! »

2. « J'ai connu Napoléon simple officier, général, consul et empereur. Dans tous les degrés de son élévation, j'ai été constamment honoré de sa bienveillance particulière, et fréquemment admis auprès de sa personne. Je l'ai suivi deux fois en Allemagne, au fameux congrès des rois, à Erfurt et à Dresde au mois de juillet en 1813. J'ai vécu avec toute sa cour. Ses entretiens, ses observations ingénieuses sur les hommes et particulièrement sur quelques-uns de ceux qui figurent ordinairement dans l'histoire, et qui sont représentés dans nos tragédies, m'ont été d'une utilité remarquable. Lui-même quelquefois a été mon modèle. Je l'ai observé dans des circonstances fort importantes, et jusqu'à ses regards, sa physionomie, ses accents, tout m'a servi de leçon. Je vis donc en réalité ce que l'on regardait comme fantastique et hors de mesure dans l'histoire. » (*Mémoires de Talma*).

« J'ai reçu à Erfurt les marques de bonté de l'empereur de Russie et du duc de Saxe-Weimar. J'ai été à Weimar reçu à la cour au spectacle dressé pour moi. » (Note de Talma.)

sa troupe tragique principalement avait le don de provoquer son admiration. Difficilement il se passait de ses services et, souvent, loin de Paris, au prix des plus grandes dépenses, il lui donna l'ordre de venir jusqu'à lui.

Le 6 janvier 1802, Talma, Desprez, Mme Petit-Vanhove et Mlle Raucourt se rendirent à Lyon ; le 10 septembre 1804, Saint-Prix, Damas, Lafon, Desprez, Lacave, Mlles Raucourt, Thénard, Bourgoin, Duchesnois et Gros quittèrent Paris pour Mayence où ils jouèrent devant l'Empereur *Iphigénie en Aulide* (22 septembre), *Phèdre* (le 24), *Cinna* (le 25), *Andromaque* (le 27), *Horace* (le 29), *Bajazet* (le 30).

Au Congrès des Rois, à Erfurt, de splendides représentations furent organisées. Dazincourt, comme ordonnateur des spectacles de la Cour, se trouvait à la tête des Comédiens Français et fit construire un théâtre où les souverains réunis admirèrent l'intérprétation de *Cinna, Andromaque, Le Cid, Horace, Œdipe, Zaïre, Britannicus*, etc... De royales gratifications récompensèrent les artistes : Talma eut pour sa part 10.000 francs et Mlle Rose Dupuis, qui, pourtant, n'avait joué qu'une seule fois, 3.000 francs.

La plupart des artistes de la Comédie-Française effectuèrent le voyage de Dresde, le 13 juin 1813, et donnèrent pendant le temps que dura l'armistice des œuvres de leur répertoire habituel. Une lettre de l'Empereur au comte de Rémusat nous fixe sur une partie des frais qu'occasionna leur déplacement :

Dresde, 12 août 1813.

Je vous envoie un état des gratifications que j'accorde aux acteurs de la Comédie-Française qui ont fait le voyage de Dresde ; cet état monte à la somme de 111.500 francs. Vous ferez solder ces gratifications par la caisse des théâtres.

Gratifications accordées aux comédiens français qui ont fait le voyage de Dresde

Desprez	6.000	Mlle Thénard	4.000
Saint Prix	6.000	Mlle Emilie Contat	6.000
Talma	8.000	Mlle Mezeray	4.000
Mlle Georges	8.000	Mlle Mars	10.000
Fleury	10.000	Mlle Bourgoin	6.000
Saint-Fal	6.000	M. Maignien	2.000
Michot	4 000	Les frères Fréchot	1.500
Baptiste Cadet	6.000	Colson	500
Armand	6.000	Combre	500
Thénard	4.000	Bouillon	500
Vigny	6.000	Mongellas	500
Michelot	4.000	Ces derniers figurants, souffleur et perruquier.	
Barlier	3.000		

Une seconde lettre de l'Empereur au général Drouot achève de nous éclairer :

Dresde, 12 août 1813.

J'approuve que vous fassiez payer aux comédiens français les 42.800 francs auxquels vous évaluez leurs frais de retour : ces frais de voyage doivent leur être payés ici avant leur départ.

Napoléon déployait le même faste lorsqu'il occupait une de ses résidences ordinaires. Quelques représentations à Saint-Cloud revinrent à 29.000 francs, d'autres à Fontainebleau à 24.300 francs. Après son mariage avec Marie-Louise, l'Empereur dépensa, de 1810 à 1811, plus de 100.000 francs en spectacles donnés à la cour par le Théâtre-Français.

Napoléon suivait la vie des théâtres avec passion et une attention minutieuse. Au milieu des plus graves préoccupations, il prenait la plume pour faire de justes remarques aux autorités compétentes, soit sur les œuvres représentées, soit sur des questions d'ordre administratif.

Ainsi, de Berlin, le 21 novembre 1806, il écrit à Cambacérès : « Si l'armée tâche d'honorer la nation tant qu'elle le

peut, il faut avouer que les gens de lettres font tout pour la déshonorer. J'ai lu les mauvais vers qui ont été chantés à l'Opéra. En vérité, c'est tout à fait une dérision... (1) » Toujours relativement à l'Opéra, il disait au surintendant des spectacles, M. de Rémusat, le 2 mars 1810 : « Il faudrait donner la *Mort d'Abel* le 20 mars ; donner le ballet de *Persée et Andromède*, le lundi de Pâques ; donner les *Bayadères*, quinze jours après ; *Sophocle*, *Armide*, dans le courant de l'été ; les *Danaïdes*, dans l'automne ; les *Salines* à la fin de mai. (2) » « Si cela ne cesse pas à l'Opéra, confie-t-il encore à Fouché, je leur donnerai un bon militaire qui les fera marcher tambour battant (3). »

Napoléon encouragea le théâtre de tout son pouvoir. Il voulait que les dignitaires de sa cour eussent leur loge à la Comédie-Française ; lui-même payait la sienne 21.000 francs.

Nombre d'auteurs et de compositeurs furent pensionnés par lui. En 1804, il fonda deux grands prix, l'un de 10.000, l'autre de 5.000 francs, destinés à récompenser les meilleurs ouvrages représentés sur la scène du Théâtre-Français ; le 3 mars 1806, il créait au Conservatoire de musique une classe de déclamation avec Talma, Lafon, Fleury, Dazincourt, Monvel, Dugazon comme professeurs.

L'Empereur aurait voulu que son règne fut célébré par de grands poètes et que l'art dramatique enfantât des chefs-d'œuvre. Hélas ! le résultat fut loin de répondre à ses vœux ; seuls, de grands artistes se révélèrent. Comme Louis XIV, Napoléon commit l'erreur d'exercer son autorité d'une manière oppressive là où, loin du fracas des batailles, il eût suffi d'une protection bienveillante.

1. *Correspondance de Napoléon I*er, t. XIII, pièce 11.287.
2. *Ibidem*, t. XX, pièce 16.305.
3. *Ibid.*, t. XV, pièce 12.509.

Les arts pour s'épanouir appellent la liberté et la paix : l'Empire ne leur procura ni l'une ni l'autre.



La période de temps qui s'étend de la Restauration à nos jours a été marquée par les encouragements que l'Etat concentra sur les quatre grands théâtres subventionnés, et par une législation dont nous ne voulons retenir que les faits principaux.

La Restauration poursuivit relativement aux spectacles la politique impériale, en s'appliquant surtout à réglementer les troupes départementales. Le nouveau régime autorisa la représentation d'ouvrages que l'Empire avait interdits, mais, de là à prétendre que l'intervention de l'Etat fut plus libérale, il y a loin ; la Restauration surveilla, au contraire, le théâtre avec une étroitesse d'idées et de vues que la réaction royaliste rendait davantage tyrannique. La tragédie d'Arnault, *Germanicus*, déchaîna de violents incidents parce que sur son auteur, proscrit, en 1815, comme régicide, pesait l'accusation d'avoir voté la mort de Louis XVI. La mémoire de Bonaparte devint un objet d'exécration et il ne fut plus permis de prononcer son nom, celui de ses victoires et de se composer un masque rappelant de près ou de loin les traits des personnages de l'Empire. Après l'assassinat du duc de Berry, la censure redoubla de rigueur contre l'utopie libérale mais, au lendemain même de la mort de Napoléon à Sainte-Hélène, elle abandonna quelques-unes de ces exigences. Le parterre, d'ailleurs, commençait à trouver gênantes des mesures aussi ridiculement arbitraires et, à maintes reprises, manifesta sa résolution d'aspirer à plus de liberté.

Charles X, un moment, voulut se montrer conciliant. Il

ne tarda pas à regretter bientôt un geste généreux et, sous l'influence de la Congrégation, défendit en scène toutes allusions au clergé et à l'Eglise. Le public, gagné à d'autres idées, n'en acclama qu'avec plus d'enthousiasme le *Tartufe* de Molière que l'on représentait partout.

L'interdiction de *Marion Delorme* de Victor Hugo par M. de la Bourdonnaie servit de préface à la grande bataille d'*Hernani*. On se trouvait alors aux temps héroïques du romantisme dont la préface de *Cromwell* avait été le glorieux manifeste. Le gouvernement se tint en dehors de la lutte très chaude et très vive qui, pendant quarante-cinq représentations, troubla la Comédie-Française ; enclin à une certaine indulgence pour les pièces exaltant la liberté politique, il témoignait, par contre, d'une sévérité exceptionnelle envers celles qui portaient atteinte à la religion ou au prestige moral d'une royauté qui s'effondra sans regrets dans les journées de juillet 1830.

Au début de la Restauration, les recettes de la ferme des jeux avaient été divisées en deux parts ; l'une d'elles fut destinée à la liste civile, chargée d'acquitter les subventions aux théâtres. L'ordonnance du 4 août 1818 ayant concédé le privilège de l'exploitation des jeux à la Ville de Paris, celle-ci assuma la charge de payer les subventions aux théâtres royaux (1.300.000 fr.) que distribuait le ministre de la maison du roi. La loi de finances du 19 juillet 1820 attribua définitivement aux théâtres les revenus de la ferme des jeux et, pour la première fois, en 1821, mais sans détail, les subventions figurèrent au budget.

Les jeux supprimés après 1830, l'Etat soutint seul de ses ressources les cinq grands théâtres de Paris.

Voici, pour en terminer avec cette question, une note inédite qui porte le cachet du ministère de la Maison du Roi et dont la reproduction se double d'un curieux intérêt :

MINISTÈRE
de la Maison
DU ROI

3e Divon

NOTE

On a jugé que les grands Théâtres de la Capitale sont du nombre de ces magnificences agréables au Public, qu'il est bon qui ressortissent immédiatement du Trône; ces Théâtres sont placés dans les attributions du Ministère de la Maison du Roi.

Toutefois, on n'en a pas compris la dépense dans les charges de la Liste civile, parce qu'il s'est trouvé qu'elle se faisait sur des deniers alors indépendans du Trésor public, qu'il était d'usage qu'on remit, pour cela, à la disposition du souverain sans qu'aucun des départemens du Ministère en demeurât comptable.

Depuis, ces deniers, provenans de la ferme des jeux, ont été portés en recette au Budjet général de l'Etat; il a fallu qu'ils y fussent portés aussi en dépense, à toutes les conditions voulues par nos lois sur l'économie financière. A cet effet, on les voit figurer, cette année, au Budjet du Ministère de l'Intérieur.

Les Théâtres Royaux ne doivent pas, pour cela, cesser d'être sous l'autorité du Ministre de la Maison du Roi. A ce Ministre, seul, appartiendra de régler les dépenses, de prendre les ordres du Roi, et de contresigner les ordonnances qu'il plairait à S. M. de rendre concernant l'administration des Théâtres.

Ainsi, cette branche d'administration serait, relativement au Roi, dans les attributions du Ministre de la Maison de S. M., et relativement aux Chambres, dans celles du Ministre de l'Intérieur.

Celui-ci aurait à expliquer dans les Comités, à justifier à la Tribune, les opérations et les dépenses de son collègue; pour cela, force serait, en effet, que ce dernier lui rendit compte de sa gestion, et, par là, s'établirait, entre deux ministres du Roi, également investis de la confiance de S. M., des rapports de clerc à maître. Voilà bien des anomalies, bien des occasions de débats qu'il serait facile, ce semble, de prévenir.

Le Ministre de la Maison du Roi, Secrétaire d'Etat comme les autres, et, comme eux, membre du Conseil, n'est pas nécessairement réduit à la seule administration de la Liste civile; rien ne s'oppose à ce qu'il participe à l'administration publique.

Ne serait-il pas tout simple de mettre patemment, dans ses attributions, l'administration des Théâtres Royaux, et d'ouvrir, au Budjet, un chapitre pour cet objet, sous titre :

Ministère de la Maison du Roi ?

Cette disposition, tout-à-fait selon l'ordre général, serait, ce nous semble, sous plus d'un rapport, d'un très grand avantage au Ministre de la Maison du Roi (1).

La Constitution de la Monarchie de Juillet par son article 7 supprimait la censure ; la mesure, applicable à la presse, concernait-elle aussi les théâtres ? L'interdiction du *Roi s'amuse*, en 1832, posa le problème. Il fut résolu, on n'en doute pas, dans un sens favorable au gouvernement mais celui-ci, incertain lui-même de son droit, montra d'abord quelque hésitation à donner au principe toute son étendue, se contentant, lors des discussions budgétaires, de demander

1. Nous devons la communication de cette pièce à l'obligeante amitié de M. Auguste Rondel.

aux Chambres le rétablissement des crédits afférents à la censure.

En attendant, les théâtres jouaient librement des pièces évoquant l'épopée impériale sans que le gouvernement osât intervenir. Pourtant, en 1834, le directeur des Beaux Arts écrivit aux directeurs de théâtre : « Vous avez la faculté d'éviter tout dommage en soumettant d'avance les manuscrits des ouvrages nouveaux à la division des Beaux-Arts. Les pièces qui n'auront pas été soumises seront interdites purement et simplement, lorsque, par leur contenu, elles inciteront l'application du décret, et vous ne pourrez imputer qu'à vous seuls les dommages qui résulteront d'une mise en scène devenue inutile. » L'attentat de Fieschi enhardit le gouvernement ; sur la proposition de M. Thiers, la loi du 9 septembre 1835 rétablit l'examen préalable.

En somme, sous la Monarchie de Juillet, le régime des théâtres refléta une certaine liberté qui constituait un réel progrès sur la politique suivie par le premier Empire et la Restauration.

La révolution de Février 1848 modifia encore l'ordre des choses. Un décret du 6 mars, rendu par le gouvernement provisoire, abrogea la loi de 1835. Le 24 mars, le ministre de l'Intérieur, « considérant que, si l'Etat doit au peuple le travail qui le fait vivre, il doit aussi le faire participer aux jouissances morales qui relèvent l'âme », ordonnait que les œuvres des principaux auteurs fussent représentées gratuitement et souvent.

Si la révolution de 1848 supprima la censure, elle ne rendit pas la liberté aux théâtres. Une commission chargée de préparer une loi sur le théâtre se prononça pour le maintien du *statu quo* à la suite d'une enquête dirigée par M. Vivien, président du Conseil d'Etat, auprès des hommes de lettres, des

directeurs, des auteurs et de toutes les personnalités compétentes.

La loi du 30 juillet 1850, cependant, proposée par M. Baroche, ressuscita provisoirement la censure.

L'Empire restauré, le service des Beaux-Arts et les théâtres subventionnés furent placés, en 1853, dans les attributions du ministère de la Maison de l'Empereur, afin de « rapprocher du trône la protection des lettres et des arts. »

Il faut arriver au 6 janvier 1864 pour trouver une disposition importante en ce qui concerne la législation des théâtres. C'est, en effet, à cette date, qu'un décret impérial proclama le principe de la liberté de l'industrie théâtrale. Le document mérite d'être reproduit :

NAPOLÉON, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, EMPEREUR DES FRANÇAIS,

A tous présents et à venir, SALUT.

Vu, etc...

Avons DÉCRÉTÉ ET DÉCRÉTONS ce qui suit :

ARTICLE PREMIER. — Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au Ministère de notre Maison et des Beaux-Arts, et à la préfecture de police pour Paris ; à la préfecture, dans les départements.

Les théâtres qui paraîtront plus particulièrement dignes d'encouragement pourront être subventionnés, soit par l'Etat, soit par les Communes.

ART. 2. — Les entrepreneurs de théâtres devront se conformer aux ordonnances, décrets et règlements pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics.

Continueront d'être exécutées les lois existantes sur la police et la fermeture des théâtres, ainsi que sur la redevance établie au profit des pauvres et des hospices.

ART. 3. — Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts,

pour les théâtres de Paris ; pour les préfets, pour les théâtres des départements.

Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public.

Art. 4. — Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentés sur tous les théâtres.

Art. 5. — Les théâtres d'acteurs-enfants continuent d'être interdits.

Art. 6. — Les spectacles de curiosités, de marionnettes, les cafés dits *cafés-chantants*, *cafés-concerts* et autres établissements du même genre restent soumis aux règlements présentement en vigueur.

Toutefois, ces divers établissements seront désormais affranchis de la redevance établie par l'article 11 de l'ordonnance du 8 décembre 1824, en faveur des directeurs des départements, et ils n'auront à supporter aucun prélèvement autre que la redevance au profit des pauvres ou des hospices.

Art. 7. — Les directeurs actuels des théâtres, autres que les théâtres subventionnés, sont et demeurent affranchis envers l'Administration de toutes les clauses et conditions de leurs cahiers des charges, en tant qu'elles sont contraires au présent décret.

Art. 8. — Sont abrogées toutes les dispositions des décrets, ordonnances et règlements antérieurs dans ce qu'elles ont de contraire au présent décret.

Art. 9. — Le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Bulletin des lois* et recevra son exécution à partir du 1er juillet 1864.

Fait au palais des Tuileries, le 6 janvier 1864.

Signé : NAPOLÉON.

Par l'Empereur :
Le Maréchal de France,
Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,
Signé : VAILLANT.

Une circulaire du 28 avril, adressée par le ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts aux préfets leur don–

nait des instructions sur l'application du décret. La voici dans sa partie essentielle :

« Monsieur le Préfet, le décret impérial du 6 janvier dernier, qui supprime les privilèges auxquels l'exploitation des théâtres était assujettie, devant recevoir son exécution à partir du 1er juillet prochain, je crois utile de vous donner, dès à présent, quelques explications sur la marche à suivre pour l'application du décret, afin de prévenir toute difficulté d'interprétation et de vous mettre à même d'éclairer vos administrés sur les droits et les devoirs résultant pour eux du changement de législation.

« Aux termes de l'article 1er, tout individu peut construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts et à la préfecture de police, pour Paris, à la préfecture dans les départements.

« Une autorisation ministérielle n'est donc plus nécessaire comme par le passé, et le préfet lui-même n'intervient pas pour autoriser la construction ou l'exploitation d'un théâtre dans son département, il reçoit la déclaration du constructeur et celle de l'exploitant et se borne à faire respecter, aux termes de l'article 2, les ordonnances, décrets et règlements, pour tout ce qui concerne l'ordre, la sécurité et la salubrité publics.

« Vous pouvez, à cet effet, consulter les ordonnances de police concernant les dispositions intérieures et extérieures à prendre pour la construction des théâtres, notamment celle du 9 juin 1829.

« Une fois les salles construites, c'est à leur propriétaire, ou à tout entrepreneur qui s'en rend locataire, que l'exploitation théâtrale appartient, sans autre limite que celle de leur volonté, de leurs intérêts et de leurs droits.

« Toute latitude étant donnée à l'industrie théâtrale, l'article 1er du décret du 6 janvier réserve à l'Etat et aux communes le droit de subventionner les théâtres qui paraîtraient plus particulièrement dignes d'encouragement. Pour le moment, Monsieur le Préfet, vos efforts doivent tendre à ce que les subventions existantes ne soient pas retirées et à ce qu'il en soit plutôt accordé de nouvelles, à la veille d'une épreuve qui veut être faite avec loyauté, mais avec prudence. Ainsi, le mouvement des lettres et des arts

sera à la fois développé par la concurrence et soutenu par des libéralités utiles.

« Si le décret du 6 janvier supprime les anciens privilèges dans l'intérêt de l'art et de l'industrie, il ne supprime aucune des garanties qui protégeaient la société, l'ordre et la morale ; il les confirme au contraire, et c'est dans ce but que l'article 3 consaore la législation relative à la censure théâtrale, conformément au décret du 30 novembre 1852.

« Je vous rappelle à ce propos, Monsieur le Préfet : 1o que c'est à vous qu'il appartient d'examiner et d'autoriser, s'il y a lieu, les pièces nouvelles destinées à être représentées, pour la première fois, sur un des théâtres de votre département ; 2° que celles qui ont été interdites à Paris sont par cela même interdites pour toute la France ; 3° que si, parmi celles qui ont été autorisées, il s'en trouve que vous jugiez ne pouvoir être jouées sans danger dans votre département, vous avez toujours le droit d'en défendre la représentation, en m'en donnant avis. Les formalités ordinaires continueront donc à être observées ; les brochures et les répertoires devront être visés comme d'habitude, et je vous adresserai, au moins une fois par an, le titre des pièces qui auraient pu être interdites.

« Aux termes de l'article 4, les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentés sur tous les théâtres.

« Déjà les théâtres des départements jouissaient de cet avantage, et je ne vous rappelle les dispositions de l'article 4 que pour vous recommander de veiller à ce que les œuvres des maîtres soient exécutées, autant que possible, avec le respect qui leur est dû, et sans que le texte en soit altéré par aucune mutilation...

«... Jusque là, Monsieur le Préfet, et pendant cette période de temps qui sépare encore le régime des privilèges du régime de la liberté, vous ne pouvez mieux faire que de seconder les combinaisons qui seraient de nature à favoriser le maintien des théâtres qui existent et la construction de ceux qu'on voudrait établir dans de bonnes conditions, sans tenir compte des anciens arrondissements ni des anciens itinéraires, qui, ne répondant plus en rien aux besoins de l'époque, devaient cesser d'exister.

« Les directeurs ne seront plus astreints à une réglementation

uniforme pour les abonnements, les débuts, le tarif du prix des places et autres questions de détail. Ils pourront prendre, à cet effet, les mesures qu'ils jugeront convenables, et, de son côté, l'autorité locale devra veiller à ce que l'ordre public n'ait pas à en souffrir,

« Si mon autorisation n'est plus nécessaire pour l'exploitation des théâtres, ni pour leur construction, je n'en conserverai pas moins le droit et le besoin d'être mis au courant de tout ce que produira, dans chaque département et dans chaque ville, la libre industrie des théâtres. Vous voudrez donc bien, Monsieur le Préfet, m'informer de la création de chaque nouvelle salle et des changements qui auront lieu dans les diverses exploitations.

« J'ai tâché de prévoir les difficultés que pourrait soulever l'application du décret du 6 janvier dernier et je me suis efforcé de vous mettre d'avance à même d'y pourvoir. Au besoin et dans le cas où des instructions nouvelles vous seraient nécessaires, je serai toujours prêt à vous les adresser. Je me résume aujourd'hui en vous disant que, pour obéir aux prescriptions du décret et répondre aux généreuses intentions de l'Empereur, vous devez chercher avant tout à concilier loyalement les droits nouveaux de l'industrie théâtrale avec les droits éternels de la société, de la morale et des arts.

« Je vous prie, Monsieur le Préfet, de m'accuser réception de la présente circulaire, à laquelle je joins le texte du décret du 6 janvier, ainsi que le rapport qui le précédait et qui en explique la pensée.

« Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération très distinguée.

« *Le Maréchal de France,*
Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,
Signé : VAILLANT. »

Le décret du 6 janvier 1864, toujours en vigueur, créait, d'une part, la concurrence, utile à l'industrie théâtrale, et, de l'autre, la protection, indispensable à l'art. « Nouvelle lance d'Achille, dit M. G. Monval, le décret guérissait les blessures qu'il avait faites. »

Aujourd'hui, les théâtres, à la seule condition de se conformer aux règlements de police, peuvent s'ouvrir librement. C'est, à Paris, l'ordonnance de police du 10 août 1908 (1) qui les régit.

En dehors des rapports qu'il entretient avec les scènes subventionnées, l'Etat ne conserve plus vis-à-vis des autres théâtres aucun lien ; la censure elle-même qui pouvait encore les rattacher au pouvoir a été supprimée par voie budgétaire en 1906.

Est-ce à dire que l'Etat se désintéresse de la question des théâtres lorsqu'elle ne présente pas un caractère strictement officiel ? Evidemment, non. Au contraire préoccupé d'encourager les manifestations de l'art scénique, nous le voyons appuyer, de son autorité et de ses ressources les entreprises les plus diverses quand elles répondent à un but noble, généreux, capable d'engendrer de beaux et de grands résultats. Demain, grâce à lui, le théâtre populaire sera définitivement fondé, (2), et bien d'autres idées, non moins fécondes, comme celle du Théâtre à l'armée (3), par exemple, épanouiront leurs

1. Voici l'énoncé des titres de cette ordonnance :

Titre I : Dispositions générales. — Titre II : Construction et Aménagement général. — Titre III : Dégagements de la salle. — Titre IV : Chauffage, ventilation, hygiène. — Titre V : Eclairage. — Titre VI : Secours contre l'incendie. — Titre VII : Dispositions générales à certaines attractions. — Titre VIII : Mesures d'ordre et de police. — Titre IX : Dispositions exceptionnelles ; mesures d'exécution.

2. La Commission consultative des théâtres a jadis adopté relativement au Théâtre populaire les conclusions suivantes :

« 1° Il sera créé quatre théâtres populaires à Paris : un au centre et trois à la périphérie, rive droite et rive gauche ;

« 2° Les théâtres fonctionneront avec des troupes autonomes ;

« 3° Les fonds nécessaires seront assurés au moyen d'une loterie ou de bons à lot ;

« 4° Sur les fonds de la loterie, une part sera réservée, sous une forme à déterminer, au développement du théâtre populaire en province. »

Pour ce qui est de l'organisation de représentations populaires en province par les théâtres subventionnés, la Commission s'est bornée à voter une motion ainsi conçue :

« La Commission plénière, après avoir entendu le rapport global présenté par M. Millevoye au nom de la seconde sous-commission, émet le vœu, conformément aux propositions de MM. Catulle Mendès et Camille de Sainte-Croix, qu'une subvention importante soit réservée sur le produit de la loterie pour la création de pièces nouvelles et pour le développement des représentations populaires sur les scènes de province. »

3. Sur la question du « Théâtre à l'armée », on lira avec le plus grand intérêt le

germes salutaires. Sans craindre d'exagérer la vérité, l'on peut dire que, de nos jours, les théâtres trouvent dans l'Etat un bienfaiteur dont ils n'implorent jamais en vain l'assistance et la protection.

chapitre que lui a consacré M. René Thorel dans son livre : *Un cercle pour le soldat* (Sansot, éditeur). L'auteur fait précéder son étude très documentée d'une lettre de M. Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française ; nous voulons la reproduire, à notre tour, car elle résume en termes excellents l'idée même qui anime les fondateurs et les organisateurs de l' « Œuvre du théâtre à la caserne » :

Comédie-Française, 21 octobre 1907.

Cher monsieur,

Distraire le soldat, l'instruire, lui apprendre cet autre « exercice » qui s'appelle l'histoire, lui donner, même à la ville, ce qu'il créa par lui-même au camp, ce qu'il inventa jadis entre deux nuits à la tranchée devant Sébastopol, le théâtre, — le théâtre après le livre, le livre après le fusil — je trouve cela utile !

On se bat mieux quand on chante. On ne se bat pas moins bien quand on sait, et le patriotisme naît de l'évocation du passé de la Patrie !

Bien à vous,

Jules Claretie
de l'Académie française.

Ajoutons que l' « Œuvre du théâtre à la caserne » fondée par M. J. de Mayerhofen vient d'être officiellement autorisée.

CHAPITRE IV

Des modalités de l'intervention de l'État

La subvention

L'histoire et la tradition justifient et renforcent le principe de l'intervention de l'Etat dans le domaine théâtral, et c'est sous la forme de la subvention que cette intervention s'est le plus généralement manifestée. Le secours en argent après avoir été occasionnel, intermittent, soumis au caprice des princes et des pouvoirs publics devint régulier, puis, finalement, prit place au budget. Aujourd'hui, il est d'usage courant.

Nul ne songe à contester sérieusement la valeur, les avantages et les heureux résultats de ce mode d'intervention là où il a été exercé avec une judicieuse compétence ; tout au plus, peut-on discuter s'il est opportun d'augmenter les sommes allouées aux entreprises théâtrales déjà subventionnées, et si le rôle de l'Etat finit avec celles-ci. Cette réserve à part, l'application du principe est, en France, unanimement consacrée. L'on peut même aller jusqu'à prétendre que les diverses autres modalités entrevues pour cette intervention gravitent — malgré des atténuations et des différences essentielles — autour de ce don fait par l'Etat d'une somme d'argent en vue de protéger et d'encourager l'art scénique.



La protection des théâtres par l'Etat n'est pas une vérité d'ordre général et public. Il existe des cas où l'industrie théâtrale s'exerce en pleine liberté et sans qu'intervienne jamais le moindre essai de réglementation de la part du gouvernement.

Nous venons de désigner les Amériques.

Aux États-Unis, les salles de spectacles fourmillent (1), la plupart d'entre elles élevées avec un luxe inouï par les soins des particuliers ; très exceptionnellement, l'Etat ou la municipalité concède le terrain à titre gratuit. Une concurrence énorme ne cesse de tenir en haleine les impresarios ; c'est à qui, parmi eux, trouvera les moyens les plus propres à éveiller la curiosité de la foule afin de l'attirer, et, partant, de réaliser des recettes importantes.

Aucune idée d'art, aucun sentiment littéraire ne guide l'entrepreneur dans l'ordonnance et le choix des représentations car il importe, surtout, de faire grand, d'étonner, de surpasser son voisin et son rival en invention et en ingéniosité.

La mise à la scène d'une œuvre intéressante ne sera souvent qu'une occasion de produire un phénomène dont tout le monde, le lendemain, voudra s'entretenir. C'est ainsi que le directeur du théâtre d'Oil-City, annonçant sur son affiche *Henry VIII,* ajoutait, en gros caractères, que l'acteur chargé

1. New-York, nous apprend une récente statistique (1908), est la ville du monde qui possède le plus grand nombre de salles de spectacles, et, chaque soir, elle peut mettre à la disposition du public 123.795 places assises. Londres vient immédiatement après avec 120.950 places ; Paris, en troisième ligne, avec 83.331 places.

New-York a 31 théâtres classés ; Londres 50 ; Paris, 24. Les théâtres les plus grands dans ces trois villes sont : le Châtelet (3.600 places), le Metropolitan de New-York (3.594 places), le Drury-Lane de Londres (3.500 places).

Les mêmes procédés de statistique appliqués aux salles de spectacles donnent comme classement : l'Albert Hall de Londres (10.000 places), le Madison Square de New-York (9.000), le Trocadéro (6.100).

de tenir le rôle de Falstaff pesait 245 livres et était l'homme le plus gros de l'Etat (1). Le Nouveau-Monde n'est-il pas la patrie de Barnum ? Lorsque M[me] Sarah Bernhardt entreprit ses tournées triomphales à travers l'Amérique, le public fut alléché moins par le talent et le grand art de l'illustre tragédienne que par le désir de voir de près, d'entendre et de considérer l'artiste qu'une légende, soigneusement entretenue et développée par delà l'Atlantique, représentait comme dormant dans un cercueil et se faisant accompagner dans ses promenades d'un tigre apprivoisé (2).

Le « clou » a toujours exercé un invincible attrait sur le peuple yankee, très assidu à la « musical comedy » (3), très docile à l'influence de la réclame (4).

Depuis quelques années une réaction s'est produite ; les villes de New-York (5), de Washington, de Saint-Louis, de

1. *Rapport* de M. C. P. Bernheim sur le théâtre américain (mission de 1893).

2. Bernheim, *loc. cit.*

3. Qu'est-ce que la « musical comedy » ? « On serait tenté de répondre avec Bossuet, dit M. André Tardieu (*La Vie aux Etats-Unis*), que c'est un quelque chose qui n'a de nom dans aucune langue. Prenez un vaudeville français d'un niveau moyen. Enlevez-en tout ce qui, à défaut d'intérêt psychologique, lui donne un attrait d'intrigue ingénieuse et bien nouée. Compliquez-le en ajoutant au roman qui en fait la trame une demi-douzaine d'aventures qui n'ont rien à voir avec la pièce. Supposez que tous les acteurs soient des acrobates et que, à tous propos et même hors de propos, ils fassent la culbute, sautent par les fenêtres ou dansent la gigue. Assaisonnez cela de chansonnettes dépourvues de tout lien avec le sujet. Interrompez arbitrairement le développement de ce sujet par des imitations d'acteurs connus ou de cris d'animaux. Répudiez toute notion de sens commun. Poussez la fantaisie jusqu'à la folie, la folie jusqu'à l'absurdité. Emportez le tout dans un mouvement endiablé de trépidation frénétique : vous aurez la *musical comedy*, telle que l'applaudissent chaque soir, dans les différentes villes de l'Union, des milliers de spectateurs. »

4. Consulter les *Mémoires de Barnum* (Hachette, 1902.)

5. Empruntons encore à M. André Tardieu (*loc. cit*) d'intéressants détails sur le Metropolitan Opera de New-York :

« Le Metropolitan Opera de New-York, a une célébrité mondiale. Il la mérite à certains titres. A d'autres, il est inférieur à sa réputation. La vue de la salle, le undi soir, est un éblouissement. L'immense vaisseau, large et profond, ruisselle de

Boston ont enfin manifesté le désir de goûter à des satisfactions plus nobles et de connaître des représentations d'un tour classique (1). Les directeurs de théâtres ont alors fait appel à l'élément étranger qui trouve, dans les Amériques, un débouché considérable pour ses artistes et pour son répertoire (2).

lumières. Les loges sont découvertes. Et elles ne cachent rien de ce qu'elles peuvent montrer.

« ... Quand on sort dans les larges couloirs d'où toute décoration est bannie et qui laissent voir dans leur nudité les poutres en fer de la charpente, l'œil est attiré, sur les portes des loges, par des plaques de cuivre où sont gravés non des numéros comme chez nous, mais des noms. Les occupants des premières loges ne sont pas en effet abonnés, mais propriétaires. Leur loge est à eux. Ils l'ont payée une fois pour toutes. Ils peuvent la sous-louer, — sous réserve d'un tarif minimum. Et en la payant ils sont devenus possesseurs partiels de l'édifice, qu'ils donnent à bail à une société d'exploitation, composée, elle aussi, de gens du monde, qu'on nomme les directeurs et qui traitent avec un impresario.

« ... Lors de la construction du théâtre, une loge valait de 20,000 à 40,000 dollars. Aujourd'hui, s'il y en avait une à vendre, elle coûterait 100,000 dollars. Le métier de Mécène n'est pas en Amérique à la portée des petites bourses. Pour affirmer qu'ils sont chez eux, les abonnés — je garde ce mot qui répond à nos idées françaises, sinon à la réalité locale — ont formé un club où ils peuvent, durant les entr'actes, fuir le public qui n'a payé que pour un soir. La loge à l'Opéra, ainsi comprise, est un luxe analogue au luxe des tableaux. On l'affiche avec superbe. Et elle constitue un brevet d'élégance auquel aspirent en vain une légion de milliardaires récents, réduits, mais non point résignés, à la sous-location.

« Le répertoire est varié, la troupe nombreuse. On chante en allemand les opéras allemands, en italien les opéras italiens, en français les autres.

Au théâtre, le public américain n'admire sans réserve que les artistes qu'on paye très cher. »

1. La haute société des Etats-Unis a une prédilection marquée pour notre théâtre. Des pièces françaises sont jouées à Boston, à New-York, à Washington par des associations mondaines et des étudiants.

2. La question théâtrale offre dans l'Amérique du Sud un aspect des plus intéressants.

A Buenos-Ayres s'élèvent 141 théâtres, non compris les music-halls. Trois troupes italiennes de grand opéra ont, l'an passé, assuré de brillantes représentations au théâtre Colon inauguré le 25 mai 1908, à l'ancienne salle de l'Opéra et au théâtre Polytheamer. C'est à l'Odéon, théâtre de l'élite intellectuelle, que font généralement escale les tournées françaises.

Les principales entreprises théâtrales sont celles du trust Italo-Argentino, de l'Empizario et de MM. Faustino Darosa, C. Seguin, etc... pour l'Argentine, de MM. J. Cateysson et Celestino da Silva pour le Brésil.

Le trust théâtral Italo-Argentino s'est formé en 1906 et a créé, en 1908, une succursale au Brésil sous le nom d' « Entreprise théâtrale brésilienne » avec les

Telle est la conséquence de la liberté théâtrale qu'elle a ajourné *sine die* le développement d'une littérature dramatique, qui, sous l'impulsion du gouvernement, eût pu devenir national. Nous ne saurions prendre, en vérité, pour des encouragements favorables à l'art les subsides exceptionnels accordés par des municipalités en vue d'un spectacle déterminé, et, non plus, pour une protection entendue, les mesures législatives adoptées par certains Etats (le Wiscontin en 1871 et l'Utah en 1875), interdisant « aux femmes de jouer des scènes d'amour avec des acteurs autres que leur propre mari. »

Les Etats-Unis n'ont engendré ni de grands artistes, ni des écrivains d'ordre véritablement supérieur ; le rôle de l'industrie théâtrale y est demeuré nul (1). Chez ce peuple jeune et riche, l'art scénique avait pourtant une mission toute tracée, celle de répandre avec utilité les bienfaits de l'instruction, d'exalter le sentiment moral et national, et, peut-être aussi, de parachever l'œuvre d'union politique ; mais, livré à lui-même, son but primordial fut toujours de poursuivre la réalisation d'intérêts particuliers et pécuniaires, beaucoup à son détriment, et, par contre, à l'avantage de l'étranger.

L'abstention de l'Etat dans l'art scénique a été, aux Etats-

théâtres de M. J. Cateysson à Rio de Janeiro et Sao Paolo ; de lui dépendent les principaux théâtres de Buenos-Ayres et des villes de province de la République Argentine. Le trust Italo-Argentino, devenu depuis peu le co-associé et le principal actionnaire de la « Société internationale théâtrale d'Italie », a déjà fait par contrat l'acquisition des six principaux théâtres d'Italie.

Jusqu'à ce jour, la plupart des troupes de l'Amérique du Sud ont été italiennes, interprétant presque exclusivement les auteurs et le répertoire italiens dans l'art lyrique et dramatique. Quelques autres, fort rares d'ailleurs, sont espagnoles ou allemandes. Quant à l'élément français, représenté seulement par des tournées de grande comédie, il n'entre même pas avec le 5 o/o dans le mouvement théâtral de l'Amérique du Sud.

On ne peut que déplorer cet état de choses, d'autant plus que la population, les cités et les immigrants réclament à grands cris l'établissement du répertoire français.

1. Les œuvres théâtrales littéraires du cru américain ne reflètent aucune originalité ; la plupart sont des contrefaçons de pièces européennes.

Unis, une entrave au progrès intellectuel et artistique de ce peuple, si puissant à d'autres égards.

A l'opposé du régime de la liberté se trouve celui du privilège qui, nous l'avons vu, eut sa plus énergique incarnation sous le premier Empire.

Le régime du privilège a été vivement critiqué au nom, tout d'abord, du principe auquel nous ne pouvons souscrire, d'après lequel l'Etat n'intervient d'aucune façon en matière théâtrale, puis par des arguments qui ne manquent ni de justesse ni de vérité.

Il ouvre la voie à la corruption. La Monarchie de Juillet justifie le grief. « On a vu, relate Vivien (1), un directeur acheter un privilège un million et demi, et, à défaut de capitaux, le payer en billets de spectacles, qui, vendus à moitié prix, devaient pour longtemps tarir ses recettes, combinaison qui rendait sa ruine inévitable. »

Il y a autre chose. La nomination des directeurs se faisait, alors, bien plus d'après les mérites politiques du candidat qu'en considération de sa valeur et de sa compétence artistiques. De rigoureuses conditions d'exploitation venaient entraver, ensuite, la bonne marche de l'entreprise, entre autres celle qui, supprimant la morte saison, aboutissait à des spectacles donnés à grands frais pour les seules banquettes.

Ce qu'il importe surtout de mettre en relief, c'est le rôle que ce mode d'intervention laisse finalement à l'Etat. Celui-ci apparaît comme endossant une part énorme de responsabilité matérielle et morale du fait seul de prétendre régenter ainsi le domaine théâtral. Une telle immixtion l'engage nécessairement et le crée débiteur au cas de pertes.

En juillet 1848 et en juin 1849, des sommes, la première de

1. Vivien. *Etudes administratives.*

680.000 francs, la seconde de 672.000 francs. furent allouées aux directeurs lésés par l'obligation de jouer en plein été dans des circonstances politiques, d'ailleurs, néfastes. Le concessionnaire nanti d'un privilège devait, en outre, prendre à sa charge les dettes de celui auquel il succédait. On n'imagine guère une situation plus désastreuse et plus capable de susciter à l'Etat des embarras financiers.

Le système du privilège est à rejeter. Faut-il lui préférer celui de la « concession » pratiqué par l'Allemagne ?

Il serait injuste de méconnaître la haute idée morale qui préside en ce pays à l'octroi de la concession. Une personne, quelle qu'elle soit, n'obtiendra l'autorisation d'exploiter un théâtre fixe que si elle se trouve dans les conditions déterminées par la loi. L'arbitraire du gouvernement n'est, dès lors, plus en cause comme dans le privilège. Une enquête de l'administration révèle la moralité, les aptitudes artistiques, les garanties financières que présente le postulant. Les motifs légaux de refus doivent s'appuyer sur des faits, une faillite antérieure, par exemple, mais le candidat évincé peut se pourvoir devant l'autorité compétente. En principe, la durée de la concession n'est pas limitée ; elle s'éteint par la mort, — réserve étant faite de quelques droits spéciaux au profit de la veuve ou de mineur — par la mauvaise gestion ou la renonciation du concessionnaire. Notons que ce dernier n'exploite pas toujours lui-même et confie parfois la direction de son théâtre à un mandataire, procédé que le droit d'Outre-Rhin semble pourtant exclure. Enfin, le retrait de la concession est prononcé par l'Etat lorsque les obligations relatives à son exercice deviennent caduques. L'acte établissant la sanction n'a nullement besoin d'être motivé, et son caractère arbitraire, vu la législation théâtrale en vigueur, ne laisse pas que d'être illogique.

Tel est le schéma général du système de la concession pratiqué en Allemagne.

Il comporte dans sa rigueur des atténuations et des modalités d'ordre divers suivant qu'il s'agit de « Schauspielunternehmen », théâtres d'art supérieur, de « Lokal theâter », scènes de province ou de théâtres forains (1).

En Allemagne, l'on considère que l'entreprise théâtrale ne peut être assimilée à une industrie ordinaire, et que les direc-

1. Le régime de la concession qui a succédé au système du privilège a été instauré en Allemagne par l'Ordonnance prussienne de 1845, les lois de 1869 et du 15 juillet 1880.

Les conditions à réunir pour obtenir la concession d'un théâtre d'art sont plus rigoureuses que celles exigées pour un Lokal theâter ; quant aux théâtres ambulants, leurs directeurs doivent être munis d'une carte d'industrie errante, la wandergewerbeschein, qui leur est accordée sous certaines clauses et pour un délai maximum d'un an.

Ajoutons que les spectacles en plein air restent soumis au régime du privilège ; l'octroi du privilège donne à son titulaire le droit de requérir l'aide de la force armée.

A côté des théâtres libres (rarement subventionnés) et exploités par concession, il existe encore en Allemagne les théâtres de la Cour (Hoftheâter) qui dépendent de la maison royale, l'Etat se bornant à fournir les bâtiments et à les entretenir.

A la tête des Hoftheater se trouvent des intendants nommés par le souverain ; le plus généralement ce sont d'anciens officiers. Le comte Nicolas de Seebach, intendant du théâtre de Dresde, est chef d'escadron en retraite et a quitté la cavalerie de la garde pour prendre la direction du Théâtre de la Cour ; à Munich, l'intendant général des théâtres royaux, depuis le 1er octobre 1905, est le colonel von Speidel ; à Berlin, c'est le chef d'escadron von Hulsen ; à Wiesbaden, le directeur du Théâtre Royal est un officier de hussards, M. von Mutzenbrecher ; à Cassel, c'est un cuirassier, ancien aide de camp du grand-duc de Saxe-Weimar, le baron de Rheydt ; à Stuttgart, un capitaine de grenadiers, M. de Putlitz ; il en est de même à Schwerin et à Streilitz. L'intendant de Brunswick est un officier de fusiliers ; celui d'Oldenburg, de grenadiers.

Ces intendants, véritables fonctionnaires, ont des appointements fixes de 20.000 à 35.000 marks par an ; ils nomment le personnel, ordonnent les spectacles mais le choix des principaux artistes reste subordonné à l'agrément du prince. La gestion financière des Hoftheâter relève de la liste civile qui paie les subventions et comble, s'il y a lieu, le déficit. L'orchestre n'émarge pas au budget général ; pensionnaires de la Couronne, les « kapellmeister » reçoivent directement leurs émoluments de la cassette du souverain.

Le discrédit n'atteint pas en Allemagne la profession d'artiste, ce qui contribue à la prospérité du théâtre, considéré par le gouvernement comme un puissant instrument de germanisation en Pologne, en Silésie, dans le Holstein où des scènes allemandes, sous le couvert d'une location de loge au nom de l'Empereur, sont gratifiées de fort appréciables subventions.

teurs, de par leur situation, demeurent maîtres de trop d'intérêts matériels et disposent d'une influence morale et sociale trop considérable pour ne point chercher, sinon à la circonscrire, du moins à l'orienter dans une voie où tribunaux et censure préventive demeureraient souvent impuissants.

Sans fixer encore notre choix sur ce mode d'intervention, nous reconnaissons la haute vertu de son principe, en constatant qu'il serait d'une application difficile en France, pays rompu à la pratique de la liberté.

Il est encore possible d'imaginer ou de concevoir le théâtre administration de l'Etat.

C'est le système de la régie, caractérisé par ce fait que les bénéfices ou les pertes de l'entreprise se solderont à l'avantage ou au désavantage de l'Etat. Sous son contrôle, le directeur, appointé et révocable, comme tout fonctionnaire, assure l'observation des règlements intérieurs et administre, en s'efforçant de ne pas dépasser le chiffre des dépenses inscrites au budget. En somme, l'Etat s'improvise entrepreneur de spectacles : il ordonne le programme, veille à son exécution, engage les artistes et touche la recette.

Est-ce bien là son rôle ? Est-il désigné pour mener à bonne fin une charge hérissée de difficultés de toutes sortes et grosse d'aléas ? Sans doute, sa gestion se fera par le moyen de fonctionnaires hiérarchisés, mais ceux-ci seront-ils libres comme il convient dans les décisions à prendre au jour le jour et pour juger de l'opportunité de l'œuvre à présenter au public ? Même désireux de produire des pièces originales, l'administrateur, gérant pour le compte de l'Etat, ne redoutera-t-il pas à tout instant, incertain du succès, de dépasser les crédits prévus et d'encourir des blâmes si ce n'est pis ?

Dans le système de la régie, la prospérité artistique du théâtre se heurtera à une ingérence continuelle et tracassière de

l'Etat qui, pour vouloir maintenir sur ses scènes un niveau d'art digne de lui, devra dépenser beaucoup sans jamais perdre de vue qu'il a en main la gestion des deniers publics.

Pourquoi, d'ailleurs, le pouvoir central se créerait-il, parmi tant d'autres, des soucis qu'il peut aisément écarter, tout en demeurant fidèle à la mission qui lui est départie et dont les bons résultats ne sont pas nécessairement liés à une immixtion aussi pénétrante de sa part ?

Ces diverses combinaisons d'exploitation théâtrale avec le concours de l'Etat ne sont pas les seules possibles. Elles correspondent à des types auxquels se rattachent plus ou moins des régimes empruntant à l'un et à l'autre leurs caractères pour constituer, à leur tour, un mode propre. Le système de la subvention qui va maintenant déterminer notre choix en découle directement.

*
* *

Faire vivre une entreprise théâtrale, la conduire au succès, la rendre prospère est un art qui ne s'improvise pas. L'Etat, possédant dans ses attributions celle de participer matériellement et moralement au développement du théâtre, doit donc se mettre en mesure de remplir scrupuleusement son rôle. Nous venons de voir qu'il était inhabile à exercer les fonctions de directeur de théâtre ; d'autre part, ramener toute l'industrie théâtrale à une concession ou à un privilège émané de lui seul irait à l'encontre des mœurs courantes. Le meilleur moyen paraît alors pour l'Etat d'exercer son action en conservant le plus possible aux théâtres, ainsi que l'a écrit M. Paul Sorin, « les avantages de vitalité, d'énergie, de libre initiative qui sont le propre des entreprises privées. »

Ce résultat sera obtenu par la subvention de l'Etat accordée *dans des conditions données.* Nous insistons sur ce dernier

point. La subvention, qui peut se concilier avec l'exploitation d'un théâtre par privilège, par concession et par régie, n'apparaîtra plus, alors, telle qu'un simple don, mais bien comme un système où le fait d'accepter par période régulière une somme fixe, engendrera des obligations à l'égard de celui qui a qualité pour la recevoir.

L'Etat, tout d'abord, accorde à certaines scènes une somme, déterminée lors du vote annuel du budget ; il est évident que son octroi dépend du seul bon vouloir du législateur et que celui-ci pourrait, par une disposition contraire, décider sa suppression. A supposer que le fait vienne à se produire, le concessionnaire aurait, au premier chef, la faculté de renoncer à son exploitation, ou, au cas seulement de réduction de la subvention, de fermer son théâtre pendant un laps de temps correspondant.

En échange du concours pécuniaire de l'Etat, un cahier des charges est imposé au directeur. Il varie avec le genre du théâtre et contient le plus généralement des dispositions touchant le répertoire, les artistes, le nombre des représentations à donner, le prix des places, certaines garanties et faveurs faites aux lauréats du Conservatoire, aux grands prix de Rome, etc., etc... Des détails de gestion et d'administration complètent le cahier des charges qui doit être rigoureusement observé. A cet effet, les inspecteurs des finances et un fonctionnaire spécial, le « commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés », exercent le contrôle au nom de l'Etat qui se réserve encore la nomination des directeurs.

D'après ces données, on entrevoit l'économie du système. L'intervention de l'Etat est manifeste, mais elle se borne à assurer la conservation et la défense des multiples intérêts en cause et dont, sans manquer à son devoir, il ne pourrait se désintéresser. En dehors de ces strictes limitations, la plus

grande initiative est laissée aux directeurs qui administrent à leurs risques et périls. Une fois le montant de la subvention acquitté par l'Etat, ses finances ne peuvent plus être mises en cause ; aucun déficit ne lui est imputable.

Le directeur qui postule la direction d'une scène subventionnée sait à quoi il s'oblige. Il lui appartient d'élaborer son programme et de le soumettre à une exécution judicieuse, en conciliant ses intérêts avec ceux que résume le cahier des charges. Il justifiera la confiance du gouvernement et saura acquérir de nouveaux titres à sa reconnaissance et à ses faveurs. En industriel préoccupé de faire honneur à ses affaires, le directeur recherchera de bonnes pièces, engagera des artistes capables de les mettre en valeur et de les défendre et s'efforcera toujours de satisfaire un public duquel, finalement, dépendent les recettes.

On a dit pour faire échec au régime des subventions que le directeur-entrepreneur se montrerait plus appliqué à servir ses propres intérêts qu'à entretenir et à développer le niveau artistique de son théâtre, les « bénéfices n'étant le plus souvent obtenus qu'au détriment de l'art. » L'argument est spécieux. D'abord il n'apparaît pas très nettement comment ce vice pourrait être mieux enrayé avec le système de la régie, voire celui de la concession. Mettre en avant un tel argument, c'est en quelque sorte vouloir poser en principe que tout effort d'art doit fatalement aboutir à l'insuccès, et que le public, insensible aux hautes et nobles pensées, est incapable d'en saisir l'inspiration. Il convient de montrer moins de dédain pour l'éducation populaire.

L'art théâtral est bien autrement complexe que celui de la peinture et de la sculpture, par exemple. Il ne consiste pas seulement à mettre en relief l'harmonie et la pureté des li-

gnes, des formes et des couleurs, il exige, en outre, un ensemble de solides connaissances particulières.

Un directeur entendu ne se laissera pas séduire par la prédominance d'un des éléments exigés pour la réussite d'une pièce et qui, tout d'abord, répondait à ses goûts. Peut-on dire qu'il y a œuvre d'art lorsque une trop fastueuse mise en scène encadre une action simple, ou lorsqu'un auteur se livre à de brumeuses dissertations, hâblées « aux chandelles » entre « cour » et « jardin » ?... Oui, ce sera, peut-être, une œuvre d'art, mais une œuvre d'art contraire à la conception théâtrale. Dès lors, il n'y a plus lieu d'imputer son échec à l'indifférence du public. Généralement les œuvres d'art de cette sorte refléteront l'impuissance ou l'inhabileté de celui qui les aura conçues, à moins que par indiscipline ou par orgueil il ne prétende s'affranchir des règles consacrées. La scène, comme le livre, a son domaine dont avant tout il faut respecter le caractère et les confins.

Faut-il assimiler à ces spectacles, voués par avance à l'insuccès, les chefs-d'œuvre classiques et les œuvres des poètes que les directeurs subventionnés, dans une mesure fixée par le cahier des charges, doivent représenter ? Ce serait, pour ainsi dire, nier une éclatante vérité que de mettre en doute l'enthousiasme que provoquent toujours dans le public le génie dramatique de Corneille, de Molière, de Racine, de Victor Hugo. Quant aux œuvres des poètes contemporains, elles sauront fournir une féconde carrière si elles répondent par leur facture à la formule théâtrale. Ce sera aux directeurs à les bien choisir.

On ne peut donc sérieusement taxer de « charge » de telles obligations. La marge laissée à la libre volonté du titulaire de la subvention dans l'ordonnance des ouvrages acceptés par lui est, d'ailleurs, suffisamment large. Pour toutes ces raisons

il serait quelque peu téméraire de prétendre que le directeur d'un théâtre subventionné négligera par principe les représentations classiques, et se montrera surtout disposé à satisfaire son esprit d'avarice. Le public ne tarderait pas à lui faire payer chèrement l'accaparement d'une somme destinée à des manifestations d'art qui ne supportent ni la médiocrité, ni l'outrageux dédain.

Loin de nous, assurément, l'idée que ces directeurs de théâtre pratiquent le mépris de leurs propres affaires et n'envisagent leur situation que comme un apostolat fait d'entière abnégation. De tels sentiments ne sont pas impossibles à rencontrer, même dans le système de la subvention où l'intérêt personnel apparaît sinon comme un guide, du moins comme un précieux stimulant.

Si, cependant, un directeur, oublieux de son rôle et de ses devoirs, se livre à des malversations et réduit à néant les obligations qui limitent sa liberté d'agir, son cautionnement d'entrée en fonctions servira de garantie, de frein à ses écarts, sans parler de la possibilité du retrait de la subvention ou même de sa révocation.

Il ressort de ces considérations que l'Etat n'accordera ses subsides qu'à des hommes éprouvés, rompus à la pratique et à l'administration du théâtre, offrant des gages certains de moralité, d'honnêteté, conscients de leur mission et de la responsabilité qu'elle entraîne. Ce ne seront point nécessairement des hommes de l'art, artistes ou auteurs, mais des lettrés que ne sauraient rebuter les détails minutieux et terre à terre d'une exploitation industrielle. Etrangers aux vaines querelles d'école, juges impartiaux et protégés contre toute corruption, faisant le plus souvent taire leurs préférences, ils s'inspireront dans leur gestion de la grandeur du but à réaliser.

M. Jules Bonnassies (1) a établi d'une façon excellente le fondement du principe de la subvention. Nous citons ses propres paroles qui corroborent à point notre opinion :

La liberté, dans tous les ordres de faits, est un principe que l'Etat ne peut restreindre ou violer que dans l'intérêt général. Tout en jugeant que la liberté industrielle, sans une organisation générale des théâtres et l'établissement du régime répressif en matière de délits dramatiques, est inutile et même dangereuse, comme toute demi-liberté, nous pensons que l'Etat n'a point le droit de se refuser à la reconnaître, parce qu'il n'a pas à veiller sur les intérêts des particuliers : tant pis pour les entrepreneurs qui fondent des théâtres sans être assurés d'un public. Mais la liberté permet tout et n'organise rien. Or, comme elle existe pour l'Etat comme pour les particuliers, nous pensons que, à côté de la faculté laissée à tous de fonder un théâtre, l'Etat a le droit et le devoir de sauvegarder les intérêts de l'art en évitant de le laisser partout à la merci de la spéculation, et qu'il doit, par conséquent, subventionner des théâtres-types, des théâtres-musées, où l'on sache perdre de l'argent à représenter les œuvres des anciens maîtres, — goûtées seulement de l'élite du public, mais dont on doit entretenir et tendre à propager le goût, — et les œuvres nouvelles, dont les sévères beautés attireront moins le public, jusqu'à ce que son éducation soit faite, que les gravelures et les inepties des scènes secondaires ; théâtres-écoles, où soient conservées les traditions théâtrales dignes de l'être, et sujets permanents d'émulation pour les comédiens et les auteurs du dehors ; théâtres nationaux enfin, qui, stimulés par la concurrence en même temps qu'ils la stimulent, élèvent,

1. Jules Bonnassies. *Les Spectacles forains et la Comédie-Française.* (Dentu, 1875.)

chez eux-mêmes et chez les autres théâtres de Paris et de province, le niveau de l'art dramatique et de l'art théâtral, et soient, auprès des étrangers dont Paris est le rendez-vous, les représentants de la gloire deux fois séculaire de la scène française.

Le régime de la subvention, où l'Etat n'a d'autres sacrifices pécuniaires à supporter que ceux que par avance il a librement déterminés, concilie le mieux possible la protection due à l'art scénique avec la liberté, source naturelle des belles initiatives et du progrès.

CHAPITRE V

L'Académie nationale de musique et de danse

(Théâtre de l'Opéra)

Introducteur des Ambassadeurs auprès du Duc d'Orléans, oncle de Louis XIV, et poète à ses heures mais poète détestable (1), l'abbé Perrin résolut de faire mettre en musique par Cambert, à la façon italienne, les vers d'une *Pastorale* dont il était l'auteur. Le succès fut considérable. Dès lors, créateur d'un genre nouveau, Perrin, en s'assurant le concours de ce même Cambert pour la musique, du marquis de Sourdéac pour la chorégraphie et du sieur Champeron comme bailleur de fonds, chercha à donner une base moins fugitive à l'entreprise qu'il rêvait. Il sollicita, en conséquence, de Louis XIV les Lettres patentes du 28 juin 1669 par lesquelles le roi, après avoir donné salut au « bien aimé et féal Pierre Perrin », et espéré que ces représentations qu'on nomme Opéra contribueront non seulement à son propre

1. Détestable poète, l'abbé Perrin l'était au suprême degré. Qu'on en juge par quelques vers extraits de son opéra de *Pomone* (musique de Cambert), représenté le 18 mars 1671.

Le dieu des jardins s'adresse à Pomone :

Unissons, unissons nos cœurs et nos empires :
Ajoute aux fruits de tes vergers
Les herbes de mes potagers ;
Joins mes melons à tes poncires,
Et mêle parmi tes pignons
Mes truffes et mes champignons.

Pomone n'en eut pas moins soixante-dix représentations en huit mois !

divertissement et à celui du public mais encore à l'avancement des arts dans le royaume, octroye audit Perrin la permission d'établir à Paris et ailleurs « une académie (1) composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français... ; prendre du public telles sommes qu'il avisera ; et à cette fin d'établir des gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se feront les dites représentations... »

Tel est le titre premier de l'établissement de l'Académie nationale de musique et de danse (2). Le privilège était exclusif et fut jalousement défendu par Lulli, second directeur de l'Opéra, qui, à la suite du désaccord des associés fondateurs au sujet du partage des bénéfices, prit en main leur succession.

Lulli inaugura une direction brillante et fructueuse. Ses successeurs ne jouirent pas du même succès. La gestion malheureuse de Francine, gendre de Lulli, et de ses nombreux cessionnaires dont Thouassin, Lapôtre et Montarsy, Dumont, Pécourt et Belleville, Guyenet, etc., nécessita le règlement du 11 janvier 1713 par lequel Francine, tout en demeurant directeur, était tenu de se plier à l'inspection générale de Destouches et à respecter certaines clauses du

1. Académie vient du mot italien « accademia » : concert. En 1570, Antoine le Baïf reçut de Charles IX le privilège de créer une Académie de musique qui disparut à la mort du poète. L'Académie royale de danse fut fondée en 1661.

2. Une salle édifiée sur l'emplacement du Jeu de Paume de la Bouteille (rue Guénégaud) fut louée à l'usage des spectacles donnés, tout d'abord, en 1659, salle d'Issy, puis salles du Jeu de Paume du Bel Air, rue de Vaugirard (1672) ; du Palais-Royal, rue de Valois (1673) ; des Machines aux Tuileries (1764) ; du Palais-Royal (1770); des Menus-Plaisirs (1781) ; de la Porte Saint-Martin (1781) ; Montansier (1794) ; Favart (1820) ; de la rue Le Pelletier (1821) ; Vendatour (1874).

Un décret de septembre 1860 avait déclaré d'utilité publique la construction de la salle actuelle qui, sur l'exécution du plan de Ch. Garnier et après avoir coûté au budget, suivant M. E. du Fayl, 35.400.000 francs, fut inaugurée le 5 janvier 1875.

règlement intérieur, concernant les salaires et les droits des auteurs... En même temps, — le fait est à retenir pour notre sujet, — on constituait un fonds de subvention de 15.000 livres pour gratifications exceptionnelles et de 10.000 livres destinées aux pensions de retraite des artistes qui se trouveraient, après quinze années de service, dans l'impossibilité de continuer à tenir leur emploi. Pour cause d'abus, les 15.000 livres, attribuées comme il vient d'être dit, furent supprimées par un nouveau règlement du 19 novembre 1714 qui abrogea le précédent tout en le reproduisant sur de nombreuses dispositions.

Francine, prototype de ces directeurs avides et faiseurs de « combinaisons » pour se maintenir coûte que coûte en fonction, dut enfin accepter sa mise à la retraite, le 28 février 1728. Le théâtre de l'Opéra que déjà les Parisiens se prenaient à fréquenter assidûment allait-il connaître des jours de gloire ? Hélas ! non. Destouches, Gruer, amateur de joyeuses fêtes, Lecomte, Thuret ne parvinrent pas à remédier aux vices d'une mauvaise administration. Sans doute, Berger se plaignit au roi de la concurrence que lui faisait la Cour de Versailles où se donnait aussi l'Opéra, et obtint de ce chef deux indemnités, l'une de 45.000, l'autre de 36.000 livres, mais le déficit, en se creusant chaque jour davantage, paralysa les efforts de Rebel et Francœur et rendit inutiles les expédients du sieur de Tréfontaine, protégé de la princesse de Conti.

Devant les échecs incessants de ces diverses entreprises, la réforme du système fut décidée, et un arrêt du Conseil, en date du 25 août 1749, consacra l'innovation, en concédant « à perpétuité le privilège de l'Académie royale de musique à MM. les prévôts des marchands échevins et officiers qui composent le bureau de la ville de Paris. » Plein de promesses à ses débuts, le zéle des nouveaux gérants faiblit peu à peu devant les difficultés de la tâche et le poids des charges du passé.

La situation se compliqua des troubles occasionnés pendant les spectacles par les partisans de la musique italienne (Jean-Jacques Rousseau, Diderot, d'Alembert, Grimm), assemblés sous la loge de la Reine et les protagonistes de la musique française, réunis au coin du Roi. Derrière la scène, le désordre n'était pas moins grand.

Impuissante à dominer la crise, la Ville consentit la cession de son privilège à Rebel et Francœur (1757). La durée de leur bail était de trente ans mais, en 1767, désespérant de « joindre les deux bouts », ils obtinrent la résiliation de leur contrat et renoncèrent à une exploitation à laquelle la Ville, après les tentatives infructueuses de Bertin et Triel puis de Dauvergne et Joliveau, dut encore présider.

Cependant, ce déplorable état de choses ne pouvait échapper à l'attention du gouvernement. Son intervention se manifesta par la nomination d'une commission royale (dissoute l'année suivante), présidée par Papillon de la Ferté. Berton avec le titre d'administrateur général prenait la direction effective ; en outre, la Ville assurait à l'Opéra un subside annuel de 80.000 livres. C'était sa première subvention régulière, subvention toute municipale. Une ère de prospérité semblait s'ouvrir. La Ville de Paris reprit l'exploitation de son privilège qu'elle confia pour douze années et avec les mêmes avantages à de Vismes du Valglay. Celui-ci, assez bon administrateur, mais en butte à d'incessantes cabales, se désista bientôt de ses fonctions. Une nouvelle régie de la Ville aboutit à un déficit de 720.000 livres. C'est alors que fut rendu le fameux arrêt (17 mars 1780) qui abolissait le vieux privilège de la Ville de Paris et réunissait l'Opéra au domaine privé du roi sous le contrôle et la surveillance de son représentant, Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs ; en outre, il « associait au succès et aux bénéfices d'une administration

nouvelle le directeur et les principaux sujets de l'Académie royale de musique afin d'exciter ainsi de plus en plus leur zèle et leur activité. Les suppléments de fonds que pourra exiger cette entreprise, disposait encore l'arrêt, seront fournis par le roi ».

Le comité directeur prit tout d'abord son rôle à cœur, mais des compétitions se firent jour parmi ses membres. D'autre part, les sujets de l'Opéra eux-mêmes affichaient des idées d'indépendance qu'une série de règlements, à la fois conciliants et rigoureux, ne parvenaient pas à réprimer. Les recettes baissaient en même temps que s'accroissait le chiffre des dettes et de l'arriéré. Dans ces conditions, l'on songea à abandonner le mode de régie directe par les Menus-Plaisirs et à confier de nouveau l'exploitation de l'Opéra à l'entreprise privée. L'esprit de rénovation était dans l'air ; l'art lui-même, illustré par Vestris, la Guimard, M[lles] Dorival, Rosalie Levasseur dans les œuvres de Rameau et de Gluck, allait subir le contre-coup de la tourmente révolutionnaire.

A vrai dire, la Révolution ne se déchaîna pas sur l'Opéra avec la même violence que sur les autres théâtres. Sans doute, dix fois en peu de temps le théâtre changea de nom et usurpa une salle que la citoyenne Montansier, assistée de Bourdon-Neuville, avait fait construire rue de la Loi (rue Richelieu) ; sans doute, sous le régime de la libre concurrence théâtrale établi par le décret de la Constituante et avec la pléiade des administrateurs que la commune de Paris, titulaire du privilège depuis le 1[er] avril 1790, nomma et révoqua successivement, les représentations, embarrassées par les cérémonies et par les prescriptions civiques, ne pouvaient offrir cette unité, cette stabilité et cette ordonnance propres à séduire les esprits que bien des raisons, d'ailleurs, retenaient à l'écart du théâtre ; sans doute, vu les circonstances, l'Opéra ne pouvait

faire de brillantes affaires et, en fait, n'en réalisa point, mais tant de causes de discrédit et de défaveur ne doivent pas nous empêcher d'affirmer le souci qu'eurent pour l'Opéra les pouvoirs publics d'alors.

Le 7 septembre 1793, le farouche conventionnel Hébert affirmait « qu'on doit encourager l'opéra parce qu'il fait vivre un grand nombre de familles et fait fleurir les arts agréables ». Et la Convention, aussitôt, de décréter que l'Opéra « sera encouragé et défendu contre les entreprises de ses ennemis » (1). Quelques jours après, l'Opéra menaçant de sombrer, un arrêté pris sur la proposition de ce même Hébert remit, à l'exemple de 1780, l'administration de ce théâtre à un comité de ses sujets. Par le décret perfide du 27 vendémiaire an III, une subvention de 30.000 francs par mois et une somme fixe de 100.000 francs furent allouées à l'Opéra. Hâtons-nous d'ajouter que cette participation était contre-balancée par une disposition de l'article 3 qui réservait au Trésor les probabilités de gain, en laissant pour compte aux artistes administrateurs les pertes et le déficit.

Réglements et arrêtés se succédèrent, ensuite, à l'envi, les uns pour désigner des administrateurs, les autres pour essayer de remédier à une situation obérée. Par l'arrêté du 21 nivôse an XI, le premier consul entendit s'immiscer d'autant plus dans la gestion de ce théâtre que sa subvention était alors de 600.000 francs. Déjà l'on présageait la part active que voulait prendre l'empereur à relever le prestige de l'Opéra.

Théâtre privilégié, l'Académie impériale de musique, régie par la liste civile, recevait une subvention de 750.000 francs ; elle possédait un répertoire exclusif et pouvait seule donner

1. *Moniteur des Lois* (1793).

des bals masqués (1). Quant à son organisation intérieure et à son administration, le décret du 1er novembre 1807 y pourvoyait. Grâce à ces mesures et à ces précautions, l'Opéra connut des jours de splendeur. Sa subvention, portée à 850.000, fut bientôt surélevée à 950.000 francs. Pour accroître encore ses ressources, le décret du 13 août 1811 remit en vigueur les droits acquittés jadis par les scènes secondaires : « L'obligation à laquelle étaient assujettis les théâtres de second ordre, les petits théâtres, tous les cabinets de curiosités, machines, figures, animaux, toutes les joutes et jeux, et en général tous les spectacles de quelque genre qu'ils fussent, tous ceux qui donnaient des bals masqués ou des concerts dans notre bonne ville de Paris, de payer une redevance à notre Académie de musique est rétablie à compter du 1er septembre prochain. Les panorama, cosmorama, Tivoli, et autres établissements nouveaux y sont de même assujettis ainsi que le Cirque Olympique comme théâtre où l'on joue des pantomimes » (art. 1) (2). Ces redevances, qui montèrent parfois jusqu'au chiffre de 300.000 francs, furent la source de difficultés et de procès (3) ; par la suite, l'ordonnance royale du 24 août 1831 les abolit.

1. « Le théâtre de l'Opéra est spécialement consacré au chant et à la danse... 1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique, et les ballets, du genre noble et gracieux tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnnages sont des dieux, des rois ou des héros ; 2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre), des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie. » (Règlement du 25 avril 1807.)

Dans la pratique l'Opéra se montra tolérant et ne revendiqua jamais avec âpreté, tant au point de vue des bals masqués que du répertoire, le privilège constitué à son profit.

2. Le droit à payer se montait pour les bals et concerts au cinquième et pour tous autres théâtres au vingtième de la recette brute, le droit des pauvres étant déduit. On avait cependant la faculté de traiter à forfait.

3. La fabrique de Saint-Roch dut plaider pour faire reconnaître son droit à ne point acquitter la taxe de 1/5 sur les messes en musique.

La Restauration poursuivit, à peu de choses près, relativement à l'Opéra la même politique que l'Empire. Pourtant les charges augmentaient avec les frais de chaque représentation, variant de 9.000 à 9.500 francs. L'opinion de M. d'Audiffret prenait du crédit : « L'Opéra est pour le Trésor le tonneau des Danaïdes ; pour le gérant et les fournisseurs, c'est le jardin des Hespérides. » En 1827, la liste civile dut payer 966.000 francs. Le vicomte de La Rochefoucauld, surintendant des théâtres, n'en défendit pas moins le système et combattit très vivement, à la tribune, l'idée d'un retour à l'entreprise privée. Ce n'était qu'un ajournement puisque l'article 1er d'une ordonnance royale du 25 janvier 1831 spécifia qu' « à dater de ce jour, les théâtres dits royaux, qui étaient administrés par l'intendant de la liste civile, feront partie des attributions de notre ministre secrétaire d'Etat à l'Intérieur. Il sera chargé de l'administration des dits théâtres ainsi que de l'emploi des fonds qui leur seront alloués par le budget ».

L'Opéra subit donc une nouvelle réorganisation. Nommé par le ministre, le directeur gérait pour son propre compte, sans que l'Etat ne fût en quoi que ce soit déclaré responsable. Le Dr Véron, premier soumissionnaire, se vit attribuer une subvention de 810.000 francs pour *Robert le Diable* ; l'année suivante, il reçut 760.000 francs puis 710.000 francs jusqu'au 15 août 1835, époque à laquelle M. Duponchel lui succéda avec 670.000 francs. De 1837 à 1848, la subvention accordée à l'Opéra fut de 620.000 francs. En 1849, le directeur Nestor Roqueplan demanda et obtint un subside de 250,000 francs.

Le second Empire, après avoir doté l'Opéra d'une somme de 680.000 francs, tenta, l'espace de douze années, du système de la régie directe avec une subvention de 820.000 francs, augmentée, à partir de la direction de M. Emile Perrin (15 avril 1866), de 100.000 francs donnés par l'Empereur sur

sa cassette particulière. Mais le décret impérial du 22 mars 1866 modifia une fois encore cet état de choses :

NAPOLÉON, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français,

A tous présents et à venir, salut.

Vu le décret du 29 juin 1854, qui a placé la régie du théâtre impérial de l'Opéra dans les attributions de notre Maison ;

Considérant qu'envisagée au point de vue des intérêts de l'art, la gestion de l'Opéra est digne de notre haute protection, mais que cette protection peut s'exercer autrement que par la régie de la liste civile impériale ;

Considérant qu'à la gestion d'un théâtre, même de l'ordre le plus élevé, se rattachent un très grand nombre de questions présentant un caractère industriel et commercial, et dont le règlement est en conséquence peu compatible avec les habitudes et la dignité d'une administration publique ;

Sur la proposition du Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts,

Avons décrété et décrétons ce qui suit :

ARTICLE PREMIER.

A partir du 15 avril prochain, la gestion du théâtre impérial de l'Opéra sera confiée à un directeur-entrepreneur administrant à ses risques et périls.

ART. 2.

Le directeur-entrepreneur fournira, pour la garantie de son exploitation, un cautionnement de cinq cent mille francs (500.000 fr.), qui sera déposé à la Caisse des dépôts et consignations.

Il devra se soumettre aux clauses et conditions du cahier des charges qui sera dressé par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts.

ART. 3.

Indépendamment de la subvention allouée par l'Etat, le direc-

teur-entrepreneur recevra, sur le budget de notre liste civile, une somme annuelle de cent mille francs (100,000 fr.).

Cette subvention de la liste civile sera déposée pendant les cinq premières années à la Caisse des dépôts et consignations, au nom du directeur-entrepreneur, pour accroître d'autant son cautionnement, et les sommes ainsi versées ne lui seront définitivement acquises qu'à la fin de son exploitation.

A partir de la sixième année, cette subvention lui sera payée directement.

ART. 4.

Le directeur-entrepreneur sera tenu d'exécuter tous les engagements contractés par l'administration de notre liste civile pour l'exploitation de l'Opéra, de quelque nature qu'ils soient.

ART. 5.

Les dispositions du décret du 14 mai 1856, qui a créé une caisse de retraite pour le personnel de l'Opéra, sont maintenues à l'égard des artistes, employés et agents présentement tributaires de cette caisse et de leurs ayants droit.

Toute mesure ayant pour objet même de modifier la condition des artistes, employés et agents tributaires de cette caisse ne pourra être prise par le directeur-entrepreneur qu'après avoir obtenu l'autorisation ministérielle.

Ladite caisse continuera à être administrée par la Caisse des dépôts et consignations, sous l'autorité et la surveillance du Ministre de notre Maison.

ART. 6.

Le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Bulletin des lois*.

Fait au palais des Tuileries, le 22 mars 1866.

Signé : NAPOLÉON.

Par l'Empereur :
Le Maréchal de France,
Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,
signé : VAILLANT.

Depuis 1871, 820.000 francs est le chiffre qui représente la part prise par l'Etat à l'exploitation de l'Académie nationale de musique et de danse ; sur cette somme 20.000 francs sont spécialement affectés à la dotation de sa caisse de retraite. Il convient d'ajouter, pour être complet, que la bibliothèque publique de l'Opéra reçoit, en outre, un subside de 6.200 francs.

∴

La direction de l'Opéra fut remise, le 1er janvier 1908, entre les mains de MM. André Messager et Broussan, successeurs de M. P. Gailhard. Le cahier des charges que les nouveaux titulaires acceptèrent avant leur entrée en fonction est considérable quant aux clauses et conditions ; la transcription de ses principaux articles permettra de mesurer l'étendue des obligations imposées par l'Etat, et de juger les efforts incessants que doivent déployer les directeurs de l'Académie nationale de musique et de danse pour demeurer fidèles à leur signature :

TITRE PREMIER

Obligations générales des Directeurs

Article premier. — Les Directeurs seront tenus de diriger l'Opéra avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national.

L'Opéra devra toujours se distinguer des autres théâtres par le choix et la variété des œuvres anciennes ou modernes qui y sont représentées, par le talent des artistes, comme par le goût et la valeur artistique des décorations, des costumes et de la mise en scène.

Art. 2. — Les Directeurs devront remplir personnellement les

fonctions qui leur sont confiées, excepté dans le cas de maladie, dûment constatée, ou d'absence autorisée par le Ministre.

Dans l'un et l'autre cas, ils devront faire agréer par le Ministre un remplaçant temporaire...

Art. 3. — Sans qu'il puisse être porté atteinte aux droits de l'Etat, qui ne reconnaît que les titulaires de la présente concession, les Directeurs auront la faculté de se procurer les fonds nécessaires à leur exploitation par voie de commandite simple (conformément aux articles 23, 24, 25, 26, 27, 28 du Code de commerce), ce qui exclut la constitution de toute société en commandite par actions ou anonyme.

Ils devront justifier d'un apport de 1,500,000 francs, comprenant 400,000 francs de cautionnement et 1,100,000 francs de fonds de roulement.

Les 400,000 francs du cautionnement devront être déposés en espèces, en bons du Trésor, en Rentes françaises ou en Obligations de chemins de fer français, à la Caisse des Dépôts et Consignations.

Art. 4. — Les Directeurs s'engagent à effectuer à leur compte, d'après un programme établi par l'architecte de l'Opéra après avis d'une commission spéciale, les travaux jugés nécessaires de réfection du plancher de l'orchestre des musiciens, de suppression des loges sur la scène, de réduction du proscénium et de déplacement du jeu d'orgue. Ces travaux seront exécutés progressivement ou simultanément sur injonction du Ministre ; la dépense qu'ils entraîneront sera prélevée sur les 1,100,000 francs du fonds de roulement.

La charge que supporteront de ce chef les Directeurs sera répartie au prorata du nombre des années de la concession, de telle sorte que, si le privilège était interrompu avant la date où il expire normalement, les Directeurs nouvellement nommés devraient participer à la dépense des travaux effectués dans la proportion des années restant à courir.

Pendant le temps de fermeture que nécessiteront lesdits travaux, les Directeurs supporteront, sans recours contre l'Etat, la dépense de paiement des émoluments du personnel.

Art. 7. — Si la salle venait à être incendiée, la présente conces-

sion ne sera pas retirée aux Directeurs qui continueront leur exploitation, dans le cas où les représentations pourraient être reprises, jusqu'au terme indiqué dans l'arrêté de nomination.

Art. 8. — Les Directeurs, en cas de perte, n'auront aucune répétition à exercer contre l'Etat.

Ils pourront se retirer après 300,000 francs de pertes, défalcation faite des bénéfices acquis, à condition d'avoir prévenu le Ministre un mois à l'avance de leur intention.

TITRE II

Genre et Répertoire

Art. 9. — Toutes les sortes d'œuvres lyriques et de ballet pourront être représentées sur la scène de l'Opéra.

Art. 10. — Les représentations exceptionnelles ou à bénéfice devront être autorisées par le Ministre.

Lorsque le programme de ces représentations comportera l'emploi ou le mélange de genres étrangers à l'Opéra, il devra en être fait mention dans la demande d'autorisation.

Art. 11. — Les Directeurs seront tenus de faire représenter, par année, huit actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces huit actes nouveaux, il y aura au moins un grand ouvrage en 3, 4 ou 5 actes et, tous les deux ans, au moins un ouvrage en 1, 2 ou 3 actes.

Indépendamment de ces huit actes, les Directeurs devront constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs classiques.

Ils devront, en outre, faire représenter, dans la période qui s'étendra du 1er janvier 1908 au 1er janvier 1915, quinze actes de grands ouvrages, à leur choix, non représentés à l'Opéra.

Art. 12. — Dans le cas où par suite de force majeure ou de nécessité constatée, les Directeurs désireraient remettre à la scène un ouvrage déjà représenté en France ou à l'étranger et le faire entrer en ligne de compte à titre d'ouvrage nouveau, ils devront demander l'autorisation du Ministre, préalablement à tout com-

mencement d'exécution. Cette autorisation ne pourra être accordée que si cet ouvrage exige des frais de mise en scène équivalents à ceux d'un ouvrage nouveau.

Art. 13. — Ni les Directeurs, ni les personnes attachées à leur administration ne pourront faire représenter, sur le théâtre de l'Opéra, aucun ouvrage dont les paroles ou la musique seraient de leur composition, sans une autorisation ministérielle spéciale.

Cette prescription n'aura pas d'effet rétroactif.

Art. 14. — Le relevé des ouvrages nouveaux ne sera fait que tous les trois ans, à partir du 1er janvier 1908.

Si, à l'expiration de chaque période triennale, les Directeurs n'ont pas donné le nombre d'actes et d'ouvrages ci-dessus indiqué, une indemnité devra être retenue sur la subvention pour chaque acte non joué. Cette indemnité sera égale, par acte manquant, aux frais moyens de la mise en scène de chaque ouvrage de même nature, précédemment monté à l'Opéra, pendant une période de dix ans.

Art. 15. — La partition de l'ouvrage (opéra ou ballet), en un, deux ou trois actes, devra être écrite, une fois en deux ans, par un élève de Rome, grand prix de composition musicale.

Le compositeur de cet ouvrage sera désigné par le Ministre, après avis des Directeurs, sur une liste de cinq noms présentée par la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts.

La désignation de ce compositeur devra avoir lieu, à la requête des Directeurs, un an au moins avant l'époque où la partition complètement terminée devra être livrée.

En cas de non-exécution de cet article, les auteurs dudit ouvrage recevront des Directeurs une indemnité de 5,000 francs par acte.

TITRE III

Représentations. — Prix des Places. — Loges et entrées. Bals et Concerts

Art. 17. — Les Directeurs seront tenus de donner au moins, par an, 194 représentations se décomposant en trois catégories, savoir :

1° 156 représentations d'abonnement les lundis, mercredis et vendredis, conformément au tarif fixé à l'article 22 ;

2° 34 représentations d'abonnement qui auront lieu le samedi soir, au même tarif, ou, à tarif réduit, le dimanche ou le jeudi en matinée, et s'échelonneront dans les mois de janvier, février, mars, avril, mai, octobre, novembre et décembre, au gré des Directeurs ;

3° 4 représentations gratuites, y compris celle du 14 juillet, qui auront lieu, au gré des Directeurs, les dimanches et jours de fêtes, soit en matinée, soit en soirée.

Les Directeurs pourront donner des représentations en langue française ou étrangère tous les jours laissés disponibles par le service des représentations obligatoires : la fixation du tarif pour ces spectacles supplémentaires sera laissée à l'appréciation des Directeurs.

Ils ne pourront faire relâche, l'un des jours où les représentations sont obligatoires, sans une autorisation spéciale du Ministre, sauf en cas de force majeure.

Toute représentation manquée devra être remplacée par une représentation supplémentaire.

Art. 18. — Les Directeurs s'engagent à donner, chaque fois qu'ils en seront requis, des représentations gratuites sur le théâtre de l'Opéra. Ils ne pourront réclamer pour ces représentations que le montant de la moyenne des recettes journalières du mois précédent.

Le Ministre choisira, parmi les pièces du répertoire, celles qui composeront ces représentations, pour lesquelles les Directeurs ne pourront refuser le concours des artistes les plus distingués du théâtre.

Art. 21. — En cas de modifications apportées à la législation des théâtres ou de la propriété artistique, les Directeurs ne pourront réclamer une indemnité quelconque à l'Etat.

Art. 23. — Les titres d'abonnement sont personnels et ne peuvent être cédés qu'avec l'autorisation des Directeurs.

Les fonds provenant des abonnements seront déposés à la Caisse des Dépôts et Consignations ; ils ne pourront être encaissés ou retirés qu'avec l'autorisation du Ministre et le compte sera établi tous les mois.

Les intérêts provenant du fonds des abonnements seront portés en recette.

Art. 25. — En attendant qu'elles soient supprimées, les Directeurs auront la libre disposition des loges situées sur la scène.

S'ils louent une ou plusieurs de ces loges, la location sera passible du droit des indigents et du droit des auteurs.

Art. 29. — Des bals parés, costumés et masqués, ainsi que des bals et fêtes de bienfaisance, pourront être donnés dans la salle de l'Opéra, pendant la saison d'hiver et pendant le carnaval.

Les Directeurs pourront en céder l'entreprise avec l'autorisation du Ministre, mais ils ne cesseront pas d'être responsables de tous les inconvénients qui en résulteraient.

Art. 31. — Les Directeurs sont tenus de mettre à la disposition du théâtre lyrique populaire reconnu ou agréé par l'Etat les artistes de leur troupe et les parties de matériel qui seraient utilisables.

Ils devront également mettre à la disposition de ce théâtre les pièces de leur répertoire qui ne seraient plus en cours de représentation, en se conformant à ce sujet au contrat existant entre la Direction de l'Opéra et la Société des Auteurs dramatiques et après entente préalable avec la Direction de l'Opéra populaire.

Tout accord dans ce but entre les Directeurs de l'Opéra et le Directeur du Théâtre lyrique populaire devra être soumis à la ratification du Ministre.

TITRE IV

Personnel et Engagements

Art. 32. — Au renouvellement de chaque année, les Directeurs adresseront au Ministre un état nominatif de tous les artistes, employés et agents, avec le chiffre de leurs appointements et la durée de leurs engagements.

Les contrats d'engagement devront être conformes à une formule-type approuvée par le Ministre. Une copie de chaque engagement devra être déposée à l'Administration des Beaux-Arts.

Art. 33. — Les Directeurs devront maintenir à l'Opéra un ensemble de sujets dignes de ce théâtre. Les rôles devront y être au moins sus en double.

Le nombre des artistes du chant ne pourra être inférieur à trente et devra comprendre toutes les variétés d'emploi nécessaires dans le drame lyrique.

Il comprendra, en outre, deux coryphées pour chaque nature de voix nécessaire dans les chœurs.

Nul artiste, à part les élèves sortant du Conservatoire ou ceux ayant appartenu à une scène subventionnée, ne pourra être engagé s'il n'a déjà acquis sur une ou plusieurs grandes scènes de France ou de l'étranger une notoriété suffisante dans son emploi, sauf par autorisation spéciale du Ministre.

Art. 34. — Les chœurs seront composés d'au moins 100 choristes hommes et femmes, y compris les coryphées et non compris les élèves du Conservatoire qui pourraient être appelés à prendre part à des représentations extraordinaires.

Art. 41. — L'orchestre devra comprendre au moins 100 musiciens sans compter les bandes supplémentaires sur la scène. Les musiciens sont nommés au concours...

Art. 45. — Le choix des chefs d'orchestre devra être approuvé par le Ministre.

Le 1er chef d'orchestre aura voix consultative pour le choix des ouvrages ainsi que pour les nominations et l'avancement du personnel placé sous ses ordres.

Son traitement ne pourra être inférieur à 15,000 francs.

Art. 46. — Les Directeurs auront la faculté d'engager, en représentations seulement, des chefs d'orchestre étrangers après approbation du Ministre.

Art. 47. — Le nombre des artistes de la danse ne pourra être inférieur à quarante premiers et seconds danseurs et danseuses.

Art. 48. — Le corps de ballet sera composé d'au moins 60 danseuses et danseurs, indépendamment des enfants. Il se recrute dans les classes élémentaires de garçons et de filles à la suite d'examens qui ont lieu une ou deux fois par an.

Nul ne peut être admis dans le corps de ballet s'il ne justifie qu'il possède le certificat d'études primaires élémentaires.

ART. 49. — Chaque enfant est tenu d'avoir un livret scolaire, visé tous les jours par le directeur ou la directrice de l'école, et attestant qu'il fréquente régulièrement cette école, au moins l'après-midi.

ART. 50. — Les leçons données au personnel de la danse seront gratuites. Celles des enfants doivent être données le matin dans un local spécialement affecté à cet usage.

Les enfants sont placés sous la surveillance d'une inspectrice ; une ou plusieurs loges spéciales leur sont réservées.

ART. 63. — Les élèves sortant du Conservatoire sont entendus dans les ouvrages du répertoire.

Ils ont droit à trois débuts.

Il sera fait des répétitions partielles et une répétition entière à l'orchestre de l'ouvrage dans lequel ils devront jouer.

ART. 65. — Il est interdit de faire figurer sur l'affiche du théâtre le nom d'un artiste en vedette, sauf pour les artistes en représentation.

ART. 66. — Les Directeurs pourront, en se conformant au règlement du Conservatoire et avec l'autorisation du Ministre, engager les élèves de cet établissement à la fin de leurs études.

D'autre part, le Ministre aura la faculté d'exiger l'engagement de deux élèves ayant obtenu le premier prix d'opéra et dont les aptitudes artistiques paraîtraient justifier cette mesure.....

TITRE V

Subvention

ART. 71. — Les Directeurs recevront sur le budget de l'Etat la subvention dont la quotité sera fixée, chaque année, par une disposition législative. Cette subvention est payable par douzième à la fin de chaque mois.

Dans le cas où la subvention serait supprimée, ou réduite à un chiffre inférieur à 800,000 francs, les Directeurs devront déclarer s'ils entendent continuer l'exploitation, et, s'ils déclaraient vouloir la cesser, il serait fait une liquidation. Autant que les crédits

ouverts par les lois de finances en donneront les moyens, il sera tenu compte aux Directeurs des pertes réelles et dûment constatées qui résulteraient de ce cas de force majeure.

Mais si, le cas échéant, les Directeurs se trouvaient avoir contracté des engagements de plus de deux ans de durée, à partir du jour de la notification, et que l'Administration supérieure ne consentît pas à les prendre à la charge de l'Etat, elle ne devrait aucune indemnité pour le temps qui dépasserait ces deux années.

Dans le cas où la subvention serait inférieure à la somme de 800,000 francs reconnue indispensable à la prospérité du théâtre, les Directeurs du théâtre toucheront la subvention, non pas par douzième, mais sur le pied de 70,000 francs par mois, et ils auraient le droit de fermer le théâtre pendant un temps proportionnel à la réduction que la subvention aura subie.

Les engagements individuels pour les artistes et les règlements pour le personnel non engagé, ainsi que les traités à forfait, devront être conçus en vue d'une fermeture possible, tant pour le cas spécifié ci-dessus que pour les cas de force majeure prévus dans le présent cahier des charges et ceux non prévus tels que : guerre, épidémies, incendie et calamité publique quelconque.

Art. 72. — Pour obtenir le paiement des portions échues de la subvention allouée par l'Etat, les Directeurs devront remettre au Commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, pour être transmis au Ministre :

1° Un bordereau des retenues réglementaires opérées sur les traitements et un état des amendes disciplinaires ; la somme provenant de ces retenues et amendes devant être versée à la Caisse des Dépôts et Consignations, conformément aux décrets des 14 mai 1856 et 15 octobre 1879 ;

2° Un état des traitements, du mois précédent, des artistes, employés et agents du théâtre certifiant que les traitements ont été payés ;

3° Le reçu du caissier de la Caisse des Dépôts et Consignations constatant le versement des retenues et amendes au profit de la caisse des pensions en liquidation ;

4° Un état des recettes et dépenses de l'exploitation pendant le mois précédent ;

5° Un état des recettes journalières et de la composition des spectacles du mois précédent ;

6° Une copie certifiée conforme des quittances du droit des indigents ;

7° Une copie certifiée conforme des quittances des primes dues aux compagnies d'assurances ;

8° Une copie certifiée conforme des quittances de l'impôt et diverses contributions.

Ces pièces devront être certifiées par le Commissaire du gouvernement conformes aux livres de comptabilité de l'Administration de l'Opéra.

Art. 73. — Dans le cas où, par suite de non-payement des artistes, employés et agents du théâtre, les Directeurs se trouveraient dans l'impossibilité de produire l'état des traitements ci-dessus exigés, le paiement de la part subventionnelle échue à ce moment serait effectué entre les mains du Commissaire du gouvernement qui en ferait lui-même la répartition, au marc le franc, entre tous les artistes, employés et agents non payés, et produirait à l'appui un état émargé des sommes payées et reçues par eux.

Les artistes, employés et agents resteraient créanciers privilégiés de l'entreprise pour les créances que cette répartition proportionnelle n'aurait pas entièrement éteintes.

Art. 74. — Le Commissaire du gouvernement est chargé de veiller à l'exécution du cahier des charges, sauf en ce qui concerne les clauses intéressant le service d'architecture dont l'architecte du monument assurera l'observation.

A cet effet, les Directeurs devront mettre à sa disposition tous les renseignements, registres, livres de caisse et autres dont il pourra avoir besoin pour remplir la mission qui lui est confiée.

Il adressera tous les trois mois au Ministre un rapport surle mode d'exploitation et sur la situation de l'entreprise, sur les engagements et retraites des artistes, employés et agents du théâtre et enfin sur les infractions au cahier des charges qui auraient pu être commises par les Directeurs.

Il adressera chaque mois au Ministre un certificat constatant l'exécution, pendant le mois précédent, des obligations résultant du présent cahier des charges et déclarant s'il y a lieu de délivrer

le mandat de payement de la part subventionnelle échue. Ce certificat devra être accompagné de pièces énoncées en l'article 72.

Il veillera à ce que les polices d'assurances soient renouvelées et entretenues sans interruption.

TITRE VI

Concession des Bâtiments et Locaux servant à l'Exploitation

Art. 75. — Durant leur exploitation, les Directeurs auront la jouissance gratuite et selon les conditions ci-après établies :

Du théâtre de l'Opéra, de ses dépendances et des bâtiments du boulevard Berthier, le tout tel qu'il se comporte présentement.

Les Directeurs reconnaîtront et signeront un état des lieux de chacune des localités énoncées ci-dessus.

L'état des lieux sera revisé et contrôlé contradictoirement sous la direction de l'architecte de l'Opéra et aux frais des Directeurs.

Art. 76. — Le théâtre, ses dépendances et les ateliers et bâtiments du boulevard Berthier seront livrés en bon état de service et de réparations locatives aux Directeurs, qui devront les entretenir et les laisser en bon état de service à la fin de l'entreprise...

Art. 78. — L'Architecte et les agents du service d'architecture auront le droit, à toute heure de jour et de nuit, de pénétrer dans toutes les parties du théâtre pour affaire de service.

TITRE VII

Concession du Matériel servant à l'Exploitation

Art. 89. — Pendant la durée de la concession, les Directeurs auront la jouissance, sous les conditions ci-après, de tout le matériel d'exploitation appartenant à l'Etat, ledit matériel mentionné à l'inventaire établi contradictoirement entre l'Etat et les Directeurs, et figurant au registre d'inventaire du Conservateur du matériel. Les Directeurs recevront une expédition de cet inventaire dont ils devront reconnaître l'exactitude.

Art. 90. — Les Directeurs auront le droit d'employer la totalité des décorations, costumes, etc., aux besoins de l'exploitation. Un état des transformations, suppressions ou créations devra être tenu par le Conservateur du matériel.

Art. 92. — A l'expiration de leur concession ou à toute autre époque où cette concession prendrait fin, les Directeurs devront remettre à l'Etat une quantité de décorations, costumes, accessoires, cordages, marchandises neuves, etc..., au moins égale en valeur à celle qui leur aura été confiée.

Cette remise devra comprendre la totalité du matériel existant à cette époque, qu'il ait été reçu de l'Etat ou créé par les Directeurs.

S'il y a moins-value, les Directeurs devront payer la différence, la plus-value, s'il en existe, appartiendra à l'Etat sans indemnité pour les Directeurs.

Art. 93. — Les Directeurs devront conserver, entretenir et rendre en bon état le mobilier de la salle et de la scène.

TITRE VIII

Assurances

Art. 98. — Les décors, costumes, accessoires, mobilier, matériel et les bâtiments de l'Opéra, ainsi que les magasins du boulevard Berthier, seront assurés pour une somme de 2,500,000 francs, dont 500,000 francs sont affectés aux risques des ateliers et magasins de décors...

TITRE IX

Comptabilité, Inspections administratives et financières

Art. 99. — Les Directeurs devront adresser au Ministre, au mois de janvier de chaque année, une copie certifiée conforme de l'inventaire qu'ils sont tenus de faire aux termes de l'article 9 du titre II, livre Ier, du Code de commerce.

Art. 100. — Tous les ans, la comptabilité de l'Opéra sera vérifiée et contrôlée par un inspecteur des finances.

Le Ministre se réserve, en outre, le droit de faire examiner à toute époque la situation administrative et financière de l'exploitation, par tel mode administratif qu'il jugera convenable.

Les Directeurs devront produire tous les ans les registres et livres qui doivent être tenus conformément à l'article 8 du Code de commerce.

TITRE XI

Pénalités. — Retrait de la Concession

Art. 106. — Le présent privilège pourra être retiré :

1° Si le théâtre reste fermé sans autorisation pendant trois jours consécutifs de représentations obligatoires, sauf le cas de force majeure ;

2° Si les Directeurs sont notoirement insolvables ou dans un état de mauvaises affaires constaté par le non-paiement des artistes, employés, agents ou fournisseurs du théâtre, ou par des poursuites, actions ou mesures judiciaires de nature à entraver la liberté de sa gestion.

Si les Directeurs contreviennent aux dispositions stipulées dans le présent cahier des charges, le Ministre pourra lui infliger des amendes de 1,000 à 10,000 francs, selon la gravité des infractions commises.

Les amendes seront prélevées sur la subvention mensuelle à échoir, ou sur le cautionnement qui, dans ce cas, devra être complété dans les quinze jours.

Art. 107. — Dans le cas où la présente concession serait retirée par la faute des Directeurs, l'Etat serait exempt de toutes dettes, obligations et charges provenant du fait des Directeurs.

L'Administration sera libre de laisser à la charge des contractants les engagements et traités qu'elle jugerait onéreux et de prendre, pour le compte de l'Etat, ceux qu'il lui conviendrait de garder.

A cet effet, les Directeurs devront stipuler dans les engagements de tous les artistes qu'ils seront tenus de rester à la disposition de leur successeur.

Il en serait de même dans le cas où les Directeurs viendraient à se retirer par une circonstance de force majeure.

Au lendemain de sa nomination, M. André Messager, publiant ses impressions dans un grand quotidien, les clôturait sur un grand point d'interrogation : « Serons-nous d'heureux administrateurs ? » Il ajoutait : « Je l'espère. » Or, quelques mois à peine après la prise de possession du fauteuil directorial par MM. Messager et Broussan, la « crise de l'Opéra » devenait déjà le sujet de tous les propos. M. Georges Berry, député du IXe arrondissement, se fit devant la Chambre l'écho de ces bruits alarmants et, à la séance du 1er avril 1909, informait ses collègues du péril que courait l'Opéra :

« ... L'Opéra, qui reçoit de vous une subvention de 800.000 fr. et dont je n'ai pas besoin de rappeler le passé glorieux, mérite à ce double point de vue d'attirer votre attention.

« Or, il n'est pas douteux qu'il subit à l'heure actuelle une crise financière inquiétante. Il y a quelques semaines, les directeurs demandaient aux commanditaires une augmentation du capital qui était à peu près épuisé. Depuis lors, la situation n'a fait qu'empirer, les représentations ayant plus coûté qu'elles n'ont rapporté.

« D'après le rapport de M. Lucas, commissaire des comptes, rapport présenté à la fin du mois de décembre dernier, de la commandite qui s'élevait à 1.100.000 francs, il ne restait plus que 300.000 francs, et, suivant ses prévisions, il doit y avoir aujourd'hui un déficit de 17.350 francs, auquel doivent venir s'ajouter les 163.000 francs qu'a coûtés la réfection de la salle, soit, au total, un déficit de 283.000 francs, c'est dire que la commandite est entamée de plus de moitié.

. . . .

« Je voudrais maintenant rechercher si cette crise financière ne provient pas de certaines fautes commises par la direction actuelle qui a semblé ignorer absolument le cahier des charges.

« Je ne parle pas des œuvres nouvelles qui n'ont pas été représentées comme elles auraient dû l'être, ni du retard apporté dans la réfection de la salle. Je comprends qu'à cet égard le ministre ait accordé un certain crédit à de nouveaux directeurs. Mais il est d'autres clauses du cahier des charges qui ont été violées.

« Ainsi, l'article 1er porte que les directeurs devront gérer avec dignité et éclat.

« Or, j'ai relevé certains faits en contradiction absolue avec cette dignité et cet éclat.

« Des rôles ont été mis aux enchères : on a vendu le droit de paraître en scène ; on a donné, pendant de longs mois, des répétitions à des jeunes filles ; on a livré la salle à un impresario étranger.

« D'autre part, on a laissé partir les plus grands artistes.

« On a engagé des jeunes gens de grand talent, certes, mais inexpérimentés, et il en est résulté des soirées tout à fait insuffisantes.

« Tout le monde, d'ailleurs, se plaint de la direction actuelle : les commanditaires, qui ont souscrit 1.400.000 francs, et qui ont refusé à souscrire une nouvelle augmentation ; les abonnés dont les souscriptions ont diminué, cette année, de plus de 85.000 francs ; le public qui va beaucoup moins à l'Opéra, puisqu'en ce moment il se produit chaque soir un déficit de près de 5.000 francs ; les auteurs, puisque, ces jours derniers, l'auteur de *Salomé* a retiré sa pièce qu'il considérait comme insuffisamment montée.

« Il y a un autre article du cahier des charges qui est également violé : c'est celui qui exige que les rôles soient appris en double ; or, M. le ministre sait, comme moi, qu'il n'en est en aucune façon ainsi.

« A plusieurs reprises, on a été obligé, à six heures du soir, de changer le spectacle ; c'est ainsi que *Guillaume Tell* a remplacé au dernier moment, l'autre jour, *Aïda*, et il en est résulté qu'on en a été réduit à jouer devant des banquettes.

« Le 6 janvier dernier devait avoir lieu une reprise d'*Aïda* ; la principale artiste étant malade, on fit demander au ministre l'autorisation de fermer les portes du théâtre, ce qu'il refusa, et je l'en félicite. Mais la direction fit alors lever l'artiste en question et la

força à jouer : tous les morceaux difficiles furent coupés, mais que voulez-vous que pense le public d'un spectacle aussi tronqué ? »

Evidemment, il y avait atteinte manifeste au cahier des charges ; mais diriger l'Opéra, « vaste machine emprisonnée dans tant de services », appelle des grâces d'état que la longue pratique permet seule d'acquérir. L'administration de l'Académie nationale de musique et de danse, dont font partie des personnalités parisiennes très sympathiques fut, à ses débuts, aux prises avec bien des difficultés qui doivent compter un peu à la décharge de MM. Messager et Broussan. Ils se sont attelés à la besogne avec ardeur et ont souci de bien faire. Accordons leur quelque crédit. Instruits par leur propre expérience, ils auront à cœur de réaliser, en les échelonnant, les réformes prévues par le cahier des charges, et de développer un programme sur lequel reposent encore bien des espérances.



Au moment où l'on parlait le plus de la « crise de l'Opéra » surgit, entre autres, un projet préconisé par un des membres les plus influents du ministère. Il devait consister à faire de l'Opéra une entreprise privée sans aucune subvention de l'Etat ; l'entrepreneur aurait eu simplement la jouissance gratuite du bâtiment et du matériel existant.

Ce projet n'était qu'une chimère. A supposer même qu'on lui ait accordé quelque faveur, on est en droit de croire que le Parlement se serait opposé à sa réalisation, encore que le budget dût y trouver une économie de 800.000 francs.

L'Opéra réclame particulièrement une subvention ; sa situation prépondérante exerce un invincible attrait non seule-

ment sur Paris mais encore sur la province et l'étranger. La grandeur et l'éclat de ses spectacles émerveillent et fascinent. L'Opéra n'a jamais pu se contenter de ses propres ressources, et tous les gouvernements, depuis sa création, ont reconnu l'utilité, la nécessité de lui accorder une subvention. Elle était de 600.000 francs sous le Consulat et atteignit 950.000 fr. avec le premier Empire; en 1827, la liste civile lui comptait 966.000 francs, somme accrue encore de 300.000 francs environ par le produit des redevances des théâtres secondaires.

L'intervention et la protection de l'Etat en matière d'art scénique se justifient pleinement pour l'Opéra. « Le théâtre de l'Opéra, fait ressortir avec à propos M. Paul Pélissier, est mieux qu'un théâtre, il est une académie chargée de consacrer les chefs-d'œuvre de la musique, de glorifier nos musiciens nationaux et de rester la dépositaire et la gardienne des traditions de notre art lyrique. »

Académie de musique, l'Opéra est aussi une académie de danse. Malheureusement l'art de la danse n'occupe point aujourd'hui le rang auquel il peut prétendre. D'aucuns même ont été jusqu'à vouloir le supprimer de la liste des beaux arts, sous prétexte qu'il ne joue plus dans notre civilisation le rôle qui lui était dévolu dans les sociétés antiques.

La danse fut, en effet, la première forme des manifestations par lesquelles les peuples célébrèrent leurs croyances et solennisèrent leurs victoires (1). Platon divisait les danses en deux catégories : les danses sérieuses et les danses comiques. Les premières, exécutées à la suite d'une guerre et

1. « La danse fut le premier des arts ; elle en reste le plus accessible à la foule ; c'est par la danse que les plus frustes de nos paysans expriment cette activité de jeu, que les philosophes nous affirment être de même nature que l'activité esthétique : ils dansent comme dansent les sauvages du centre de l'Afrique, comme dansaient les ancêtres des Hellènes pour célébrer leurs victoires. » (J.-P. Boncour.)

d'abord suivies de l'immolation de prisonniers puis d'un bouc, donnèrent naissance à la tragédie (τραγος ωδη) ; les secondes, consacrées à l'imitation des cris d'animaux (μορφασμος), ouvrirent la voie au drame satirique et à la comédie.

Notre intention n'est pas de retracer ici l'histoire de la danse et d'examiner à la suite de quelles transformations elle en arriva à constituer un genre distinct et à prendre place au théâtre avec éclat. Nous constaterons seulement qu'il appartient à l'Opéra et partant à l'Etat de ne point laisser dépérir un art qui, par certains côtés, exerce une action éducatrice et qui est encore, à l'heure présente, brillamment représenté.

En 1881, le maître chorégraphe Morin répondit un jour à Ludovic Halévy qui le questionnait : « La danse s'en va.... C'est un peu la faute du gouvernement. » Le cahier des charges actuel atténue le reproche de Morin en ce qu'il prévoit la représentation de ballets. Cependant, des événements artistiques récents fournissent à cet égard de précieuses indications. Il nous suffira de les relater sommairement pour montrer dans quel sens l'Etat pourrait s'employer le plus heureusement du monde à donner une impulsion nouvelle à l'art de la danse.

La dernière « saison russe », au théâtre du Châtelet, a eu surtout pour résultat d'opérer la réhabilitation complète du danseur de ballet dont le crédit a à peu près disparu en France, depuis que, le 1er mars 1846, les ballerines de l'Opéra ont revêtu le travesti des hussards de *Paquita*. Néanmoins il ne faut pas craindre d'affirmer que le triomphe de Nijinsky, de Mordkine, de Rosaij fut surtout celui de la vieille école française ; c'est, en effet, sur Duport et Petipa qu'il est juste de reporter une grande partie du succès des ballerins. L'infériorité chorégraphique de l'homme sur la femme et la prévention du public à l'égard des danseurs se trouvant éloquem-

ment démenties par les faits, il nous reste à souhaiter que l'art de Noverre et de Vestris soit désormais l'objet à l'Académie nationale de musique d'une consécration officielle.

On se rappelle aussi l'enthousiasme, poussé jusqu'à l'engouement, avec lequel le public a accueilli la merveilleuse artiste qu'est Isadora Duncan. L'originalité de son art n'est plus à établir. Il ne procède pas d'une froide imitation ; c'est dans la nature elle-même et c'est aussi dans son propre instinct qu'il faut chercher le secret de sa pénétrante beauté (1).

Isadora Duncan eut au XVIII[e] siècle une devancière en la personne de la célèbre ballerine Marie Sallé, que Voltaire comparait à Diane. Rêvant de faire subir à l'art chorégraphique une transformation complète, Marie Sallé entreprit de renoncer aux accessoires ordinaires du ballet : les tonnelets et les paniers. Un de ses admirateurs à Londres, chroniqueur distingué, écrivait à son sujet : « Elle a osé paraître dans une entrée de Pygmalion sans paniers, sans jupes, sans corps, et échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie et ajustée sur le modèle d'une statue grecque. »

Marie Sallé partagea le sort de la plupart des précurseurs : elle fut incomprise. Plus d'égards honorent Isadora Duncan. Artiste généreuse, elle élève une vingtaine de petites filles recueillies par ses soins et auxquelles elle enseigne avec une

1. D'Isadora Duncan cette délicieuse profession de foi : « J'arrive comme une petite sauvage, en ma toute primitivité et je ne sais rien de vous ; votre civilisation me choque et m'intimide. Pourquoi je danse ? Quand j'étais toute petite fille je suis descendue un jour dans le jardin ; il y avait des nuages qui passaient dans le ciel, des branches d'arbres et des tiges de fleurs qui ployaient sous le vent, et j'ai senti le rythme ; je me suis mise nue et j'ai dansé. La danse est tout, c'est la beauté, la santé, l'amour et les beaux enfants, c'est la forme et le mouvement.

« Or, je vous le dis, la danse est le mouvement, et le mouvement est la loi du monde. Un faux mouvement offense la nature, et il ne faut pas offenser la nature. »

maternelle sollicitude la vertu de son admirable talent. Son vif désir serait de transporter son école d'Allemagne en France. Pourquoi l'Etat n'irait-il pas au devant du vœu de l'artiste ? Pourquoi ne donnerait-il pas à une œuvre qu'anime une si haute idée d'art le caractère d'utilité publique ? L'Etat, protecteur des artistes, voudra, nous en nourrissons l'espoir, mériter, selon l'expression de M. Paul Boncour, « l'honneur d'avoir contribué à fixer au sol de la France les pieds légers de cette sublime danseuse ».

La mission de l'Académie nationale de musique et de danse est vaste et féconde. L'Etat ne doit pas considérer comme de vains sacrifices les dépenses qu'elle nécessite ; bien au contraire, son devoir est d'user de tout son pouvoir pour conserver à notre première scène lyrique son prestige et son éclat. C'est semer pour récolter. « A l'Opéra, disait Napoléon, il faut jeter l'argent par les fenêtres pour qu'il rentre par la porte. »

CHAPITRE VI

La Comédie-Française

Deux ecclésiastiques et un cortège de cent à cent cinquante personnes accompagnèrent Molière à sa dernière demeure, le 21 février 1673. Sur la foi que le comédien avait fait ses dévotions aux dernières Pâques, l'archevêque de Paris, à la demande pressante de Louis XIV, autorisa la récitation de prières au bord de sa tombe, à la condition que le cercueil ne passât pas par l'église. Tristement ensuite, les fidèles du grand comique se séparèrent...

La troupe de Molière, privée de son chef, fusionna en vertu d'une ordonnance royale avec celle du Marais à l'hôtel de Guénégaud ; c'est la nouvelle réunion de ces comédiens avec ceux de l'hôtel de Bourgogne qui, on le sait, donna naissance au Théâtre-Français.

Un procès-verbal du 25 août 1680, extrait des registres de la Comédie-Française, relate cette réunion :

L'intention de Sa Majesté étant qu'il n'y ait plus dorénavant à Paris qu'une seule compagnie, aujourd'hui la jonction des deux

troupes est faite, et messieurs de l'hôtel de Bourgogne ont représenté avec nous *Phèdre* et les *Carrosses d'Orléans*.

La recette, cette soirée, se chiffra à 1.424 l. 5 s. Le *Journal* de La Grange atteste qu'une pension de 12.000 livres fut payée « à la seule troupe du Roi » à partir du 1er septembre. Enfin, le 22 octobre 1680, une lettre de cachet du roi, contresignée par Colbert, consacrait l'état de choses qui existait en fait depuis deux mois et constituait définitivement le Théâtre-Français :

Sa Majesté aïant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'hôtel de Bourgogne, et dans la rue Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations des comédies plus parfaites par le moyen des acteurs et actrices ausquels elle a donné place dans ladite troupe, Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesdites deux troupes de comédiens françois seront réunies pour ne faire qu'une seule et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la liste sera arrêtée par Sa dite Majesté : pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa dite Majesté veut que ladite seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défense à tous autres comédiens françois de s'établir dans la ville et fauxbourgs de Paris sans ordre exprès de Sa Majesté.

Enjoint S. M. au sieur de la Reynie, lieutenant général de police, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance.

Fait à Versailles, le 22 octobre 1680.

Colbert LOUIS

Le nombre des acteurs et actrices devant composer la troupe de Louis XIV fut fixé à vingt-sept (quinze hommes et

douze femmes) par une lettre de cachet de l'année 1681. C'étaient :

MM. De Champmeslé	Mmes De Champmeslé
Guérin	Guérin, veuve Molière
De La Grange	De La Grange
De Verneuil	Judith Guyot
De Rosimond	Du Croisy
Du Croisy	Dupin
Hubert	De Brie
De Beauval	De Beauval
Michel Baron	Louise Baron
Raisin	D'Ennebault
Hauteroche	Raisin
La Thuillerie	Lecomte.
Raymond Poisson	
De Villiers	
Dauvilliers	

Ces vingt-sept sociétaires se partageaient vingt parts.

Toutefois, comme conséquence de l'ordre du Roi du 22 octobre 1680, les Comédiens avaient reçu l'autorisation de former entre eux une société. A cet effet, le 5 janvier 1861, ils passaient un contrat par devant notaires où il fut stipulé :

1° Que les Acteurs et Actrices qu'il avait plu au Roi de renvoyer des deux Troupes avant leur réunion, et d'admettre à la pension, commenceroient à en jouir, à compter du 28 août 1680, époque de la première représentation des deux Troupes réunies ;

2° Que lorsqu'un Acteur ou une Actrice viendroit à mourir ou à quitter la Troupe, celui qui le remplaceroit payeroit 1000 livres de pension à toute la Troupe ;

3° Que les Acteurs ou Actrices qui seroient dans la suite admis pensionnaires auroient 1000 livres de pension viagère par chacun an, soit qu'ils fussent reçus à part entière, à demi-part, ou à un quart de part.

Mais le roi désirait fixer d'une façon plus certaine le

sort de ses comédiens et donner à la pension que bénévolement il leur accordait un caractère officiel. Aussi, le 24 août 1682, leur faisait-il délivrer un « Brevet de pension de douze mille livres » conçu en ces termes :

Aujourd'hui, vingt quatrième jour du mois d'aoust mil six cent quatre vingt deux,

Le Roy estant à Versailles, voulant gratifier et traiter favorablement la troupe de ses comédiens françois, en considération des services qu'ils rendent à ses divertissements, Sa Majesté leur a accordé et fait don de la somme de douze mille livres de pension annuelle et viagère, pour en être payez sur leurs simples quittances, par les gardes de son trésor royal, présents et à venir, chacun en l'année de son exercice, en vertu du présent brevet que Sa Majesté a, pour assurance de sa volonté, signé de sa main et fait contresigner par moi, conseiller secrétaire d'Etat et de ses commandements et finances.

Colbert LOUIS

Sur les ordres de Madame la Dauphine, le duc de Saint-Aignan, gentilhomme de la Chambre du roi, rédigea, le 23 avril 1685, un règlement intérieur à l'usage des Comédiens. Ce qui le distinguait et vaut d'être retenu, c'est que lenombre des parts fut porté à vingt-trois et la pension de retraite à mille livres.

Cependant, MM. de la Sorbonne, devant venir s'établir au collège des Quatre-Nations (1), demandèrent que l'on écartât d'eux le Théâtre-Français. Leur requête reçut accueil favorable. Les Comédiens passèrent alors un contrat de société en vue de l'achat d'un terrain pour la construction d'un théâtre, contrat confirmé par un arrêt du Conseil du 1er mars 1688. Ainsi s'éleva, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (2), sur l'emplacement du jeu de paume de l'Etoile,

1. Aujourd'hui l'Institut.

2. Aujourd'hui rue de l'Ancienne Comédie. Au n° 14, sur la façade de l'édifice

la nouvelle salle qui ne coûta pas moins de 200.000 francs. Inaugurée avec *Phèdre*, elle prit dès ce moment le titre officiel de Comédie-Française.

Les dépenses et les avances effectuées pour frais de premier établissement nécessitaient divers règlements entre les sociétaires. Ils intervinrent aux dates des 23 juin 1692, 27 avril 1699 et 23 mars 1705, englobant presque l'espace de quinze années. Régulièrement passés par devant notaires, il en ressortait que le fond de la part acquise par chaque comédien se montait à 13.130 livres 15 sols, somme sujette à remboursement par la Compagnie vis-à-vis des artistes qui se retireraient ou de leurs héritiers.

On peut se demander quelles règles présidaient alors à l'administration intérieure de la Comédie-Française. Celle-ci repose entre les mains de trois « semainiers » et, chaque huitaine, les sociétaires se réunissent pour discuter et décider en commun de leurs intérêts généraux et particuliers. C'est lors de ces assemblées que lecture est faite des ouvrages présentés, après quoi l'on procède au vote par billets blancs ou noirs. Les auteurs étrangers à la maison ou, comme l'on disait à une époque où la plupart des comédiens se doublaient d'hommes de lettres et de poètes, les auteurs externes, sont joués de préférence pendant la saison d'hiver qui s'étendait de la fête de la Toussaint à celle de Pâques (1). Chaque jour le montant des frais ordinaires est distrait de la recette, divisée, ensuite, en dix-huit parts dont deux destinées aux au-

décorée de la Minerve, a été apposée une plaque commémorative avec ces mots : « *Comédie-Française. Ancien Hôtel des Comédiens ordinaires du roi. 1689-1770.* » Dans un second bâtiment faisant suite à la cour (autrefois le parterre), on peut encore distinguer les vestiges de la scène, des loges d'artiste, et, aux murs, des crochets ayant servi à la manipulation des décors.

1. Les pièces données pendant la saison d'hiver devaient produire un minimum de 550 livres et l'été de 350 livres, faute de quoi elles quittaient l'affiche « sans retour pour l'auteur ».

teurs des pièces en quatre ou cinq actes (il faut voir là une des origines du droit d'auteur) et les seize autres aux Comédiens. Les œuvres en trois ou en un acte n'avaient droit qu'à une part, soit un dix-huitième.

Le prix des places était de 5 sous au parterre et de 10 sous aux loges et galeries.

Telle se présente dans son ensemble la physionomie des conventions auxquelles obéissaient les sociétaires. Avec les années elle se développèrent, devinrent plus étroites, principalement lorsque les premiers gentilhommes de la Chambre du roi jugèrent opportun d'intervenir directement dans les affaires de la Comédie. Ainsi, ce sont eux qui examinaient les pièces nouvelles et prenaient connaissance du rapport que le semainier devait leur adresser tous les huit jours. L'immixtion était grande, voire même tracassière.

En 1757, Louis XV voulut délimiter d'une manière irrévocable les droits et obligations des Comédiens Français. Les intentions qui animaient le souverain se reflètent d'une façon très concise dans le préambule de l'arrêt rendu, à cet effet, le 17 juin :

Le Roi s'étant fait rendre compte de l'état des affaires de la Troupe de ses Comédiens François ordinaires, et voulant donner des marques de sa protection pour ce Spectacle formé en France par le talent des plus grands Auteurs qu'elle ait produits, à l'exemple duquel il en a été établi de semblables dans les principales Cours de l'Europe, et qui à juste titre a été honoré de la protection particulière du feu Roi, Sa Majesté se serait fait présenter les Réglemens et Arrêts rendus au sujet, tant de l'établissement de la dite Troupe, que de son administration, police et discipline depuis l'année 1680, qu'il plut au feu Roi de réunir les deux Troupes de ses Comédiens François, ensemble les traités successivement passés entr'eux, et particulièrement ceux des 5 janvier 1681, 29 octobre 1685, 22 septembre 1687, 23 juin 1692, 23 mars 1705 et 5 sep-

tembre 1735, et lesdits Arrêts, Réglemens et Actes de Société ne pouvant avoir leur éxécution entière : ouï le Rapport. Le Roi étant en son Conseil, et dérogeant autant que de besoin, révoquant, annullant les susdits Traités, Arrêts et Réglemens, a ordonné et ordonne ce qui suit.

Suivait une série de 40 articles. Il est superflu d'en pénétrer la lettre attendu qu'elle inspire l'acte de société passé entre les Comédiens Français ordinaires du Roi par devant de Savigny et son confrère, notaires à Paris, le 9 juin 1758, en exécution de l'arrêt du conseil du 18 juin 1757, art. XXXIX :

Art. XXXIX. — Ordonne en outre Sa Majesté qu'aussitôt après qu'il aura été fait lecture dudit Arrêt dans une Assemblée générale desdits Acteurs et Actrices, ils seront tenus de passer en conformité un acte de Société entr'eux par devant le Notaire de la Troupe, lequel acte représenté à Sa Majesté, sera par Elle approuvé et confirmé s'il y échet. »

Examinons les différentes clauses de l'acte social ainsi élaboré.

Le fonds de la société et établissement est fixé à 200.807 livres, 16 sols, 6 deniers, répartis en vingt trois parts de 8,730 livres, 15 sols, 5 deniers, chacune d'elles restant toujours susceptible de division. L'artiste admis dans la troupe devra en solder le montant et, à cette fin, toutes facilités de paiement lui seront accordées. Après au moins quinze années de service et au plus vingt, le sociétaire aura droit à une pension viagère de 1.000 livres ; si son concours continue à être jugé nécessaire, il ne pourra se retirer mais, au bout de dix nouvelles années, le chiffre de sa pension s'élèvera à 1.500 livres. Les semainiers demeurent chargés de l'administration, police intérieure et discipline de la troupe sous le

contrôle et la juridiction des surintendants. Un seul caissier dresse le compte de la recette générale sur le produit de laquelle doivent être prélevés :

1° Les trois cinquièmes du quart sans déduction quelconque pour l'Hôpital-Général ;

2° Le dixième en faveur de l'Hôtel-Dieu, déduction faite de 300 livres dont la retenue a été ordonnée par Sa Majesté pour les frais par chaque jour de représentation ;

3° La rente annuelle de 250 livres due à la Mense abbatiale de Saint-Germain-des-Prés ;

4° Les pensions viagères, intérêts des fonds, appointements, frais divers, etc., etc.

Aucun paiement ne peut être fait par le caissier qu'en vertu d'un mandat signé des trois semainiers et de six personnes au moins, tant acteurs qu'actrices. Le surintendant des Menus vérifie mensuellement les registres des recettes et dépenses. Relativement à la pension de 12.000 livres constituée par Louis XIV au profit des Comédiens Français, l'article XXVI spécifie :

Art. XXVI. — La pension de 12.000 livres par chaque année, accordée à ladite Troupe par brevet du 14 août 1682, sera pareillement partagée en vingt-trois parts égales ;... et chacune desdites portions sera et demeurera, comme par le passé, non saisissable par aucuns créanciers particuliers desdits Acteurs et Actrices.

Les Comédiens pour se conformer aux ordres du roi se trouvent, de plus, dans l'obligation de donner des représentations quotidiennes ; aucun prétexte ne peut les en dispenser. Enfin, les titres et papiers de la Compagnie, dûment cotés et inventoriés, seront « renfermés dans une armoire de la Chambre d'assemblée, fermante à deux clefs, dont l'une

demeurera entre les mains du plus ancien semainier, l'autre en celles du notaire de la Troupe. »

L'acte de société que nous venons de résumer dans ses grandes lignes réunissait les signatures de La Thorillière, Sarrazin, Grandval, Armand Huguet, Dangeville, de Bonneval, Dubois, de Bellecour, Paulin, Lekain, Préville, Brizard et celles de Mmes Delamotte, Grandval, Gaussin, Lavoy, Dumesnil, Drouin, Brillant, Hus, Guéant et Préville. Un arrêt du Conseil du 12 janvier 1759 le confirma après lui avoir fait subir de menues modifications. En conséquence, à la date du 22 août 1761, les Comédiens obtinrent des Lettres patentes, enregistrées par le Parlement de Paris le 7 septembre de la même année.

On a peut-être déjà remarqué la part très faible faite, dans les textes cités, aux mesures et aux dispositions d'ordre intérieur destinées à assurer le bon fonctionnement du Théâtre-Français. Ce n'est pourtant ni un oubli ni une lacune qu'on puisse imputer à ceux qui en réglèrent l'ordonnance. Seulement, ils jugèrent — à tort ou à raison — que d'autres paraissaient mieux qualifiés qu'eux-mêmes pour en établir le détail. Aussi, l'arrêt du Conseil du 18 juin 1757 se bornait-il à déclarer simplement :

Art. 38. — Il sera incessamment pourvu au surplus de l'administration, police et discipline intérieure de la Troupe, par un Réglement fait par les premiers Gentilshommes de la Chambre de Sa Majesté, et qu'elle entend être exécuté, ainsi que s'il était contenu au présent Arrêt.

Ce règlement, en date du 23 décembre 1757, fut annexé à l'acte de société analysé plus haut. Les questions qu'il touche et résoud ont trait principalement à la réception des pièces, aux rapports des auteurs avec les Comédiens, aux

obligations et aux droits réciproques des uns et des autres. Ainsi, l'auteur d'une pièce nouvelle doit la remettre au second semainier qui convient avec ses camarades du jour et de l'heure de la lecture. Un jeton de 3 livres est attribué aux artistes présents. La lecture terminée, on passe au vote, et, à cette fin, le premier semainier fournit à chaque acteur ou actrice trois fèves, une blanche pour l'acceptation simple, une marbrée pour l'acceptation à corrections et une noire pour le refus. La pièce reçue, il importe que l'auteur obtienne l'approbation de la police ; il est maître de sa distribution et nul ne peut refuser de jouer sous peine d'amende. Si la représentation n'a pas lieu dans le temps convenu, elle entraîne indemnité ; la recette détermine le maintien à l'affiche et ne doit pas être deux fois de suite inférieure à 1.200 livres pendant l'hiver et à 800 pendant l'été. Quant au droit d'auteur, il se base sur le produit net de la recette : un neuvième pour les ouvrages en cinq actes, un douzième pour ceux en trois, un dix-huitième pour un acte, etc...

En matière de réglementation, MM. les premiers Gentilhommes de la Chambre du roi ont d'ailleurs tous pouvoirs et ils ne se font pas faute de les exercer, quelquefois même à l'encontre des Comédiens.

Le 27 septembre 1763, le duc de Duras leur enjoint de ne plus aller donner de spectacles à l'étranger sans une autorisation expresse. A la date du 1er juillet 1766, intervient un nouveau règlement portant modification de celui du 23 décembre 1757, et aux termes duquel la saison d'hiver de l'année théâtrale commence le 15 novembre, celle d'été le 15 mai. Ce règlement réduit à deux le nombre des semainiers et crée de toutes pièces le Comité, élu pour une année entière et composé de six acteurs et du premier semainier. Les fonctions de ses membres consistent à prendre connaissance de

toutes les affaires qui regardent la Comédie et à présider à l'administration générale de la Société. Dans les assemblées ils ont la préséance ainsi que les deux semainiers sur les autres acteurs et actrices et doivent donner leur avis aux intendants des Menus qui en réfèrent aux Gentilhommes de la Chambre. En outre, ils ont mission d'arrêter la liste des divers emplois et d'assurer la bonne et fidèle exécution du répertoire. Le même règlement, par certaines de ses dispositions, édicte des pénalités quelque peu draconiennes. Qu'on en juge. L'artiste qui ne sait pas son rôle encourt une amende de douze livres et, en cas de récidive, les arrêts ; s'il manque son entrée en scène ou n'est pas prêt à l'heure : trois livres ; s'il refuse de jouer un rôle même médiocre : 300 livres ; si, par humeur ou mauvaise volonté, il contribue à l'échec d'une représentation : 300 livres. Il nous est impossible de passer en revue toutes les infractions punies et taxées. La question des débuts n'a pas été, non plus, considérée comme secondaire, Nul ne peut être admis à débuter sans une permission en règle de MM. les premiers Gentilshommes de la Chambre et sans avoir donné audition aux membres du Comité ; quant aux comédiens de province, ils restent dispensés de cette dernière formalité. Enfin, tout spectacle devra commencer à cinq heures et demie en hiver et cinq heures un quart en été.

Les documents précédents permettent le caractère de l'intervention des « souverains et maîtres » de la Comédie-Française, et mettent pleinement en lumière avec la ferveur de leur zèle la haute compréhension qu'ils avaient de leur rôle : ce sont véritablement les artisans de la prospérité du premier théâtre du monde.

L'arrêté suivant de 1768, pris par les ducs de Richelieu et de Duras, donne encore plus de force à notre observation :

Pour remédier aux abus contraires à la satisfaction du public et aux intérêts des Comédiens, abus qui proviennent de l'inexécution des règlements, le Comité ayant été constitué pour tenir la main à l'exécution de nos intentions, ordonnons au dit Comité d'imposer une amende de 300 livres contre ceux ou celles qui s'écarteraient des règlements... Il sera fait un état général de toutes les pièces du répertoire, et afin que l'intrigue et le caprice ne président pas à la distribution des rôles, nous ferons nous-mêmes cette distribution... Ordonnons qu'à l'avenir toutes pièces appartenant au répertoire ne pourront plus être distribuées par l'auteur, les auteurs n'ayant effectivement de droits, pour la distribution de leurs ouvrages, que dans la nouveauté... Les acteurs en chef doivent jouer avec la même assiduité les rôles médiocres que ceux qui leur plaisent le plus... Pour que les doubles puissent se former, nous ordonnons très expressément aux acteurs en premiers de se laisser doubler le vendredi de chaque semaine... La négligence des Comédiens à jouer les pièces qu'ils ont arrêtées à leur assemblée du lundi, étant une chose de plus en plus nuisible aux intérêts de la Comédie et au service du public, nous ordonnons de nouveau que le répertoire soit fait pour quinze jours, sans que qui que ce soit puisse s'opposer aux pièces proposées que sur des raisons valables...

Ces instructions, passablement impératives, et, d'ailleurs, très judicieuses, furent renouvelées en 1772, 1774, 1775, 1776 sous des formes diverses et devinrent pour les Comédiens Français un guide assuré d'honneurs et de succès.

En 1770, l'état de délabrement de l'immeuble de la Comédie-Française nécessita son transfert dans un autre local. Elle quitta donc la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, et, avec l'autorisation du roi, trouva asile au palais des Tuileries, salle des Machines (1). Elle y séjourna jusqu'au 9 avril

1. La salle des Machines, sise au pavillon de Marsan, avait été édifiée par Vigarani pour les représentations de la *Psyché* de Molière, Corneille et Quinault.

1782, époque à laquelle elle prit possession du théâtre édifié pour elle, sur l'emplacement de l'hôtel de Condé, par Peyre, Laîné et de Wailly (1).

Avant de suivre les Comédiens Français au milieu des vicissitudes de leur destinée sous la Révolution, jetons un regard d'ensemble sur la longue période que nous venons de parcourir et qui fut pour la Comédie, en quelque sorte, la source de sa grandeur et comme la promesse de son avenir.

Le 22 octobre 1680, elle avait obtenu du roi Louis XIV le privilège de représenter seule, à l'exclusion de toute autre troupe, des comédies dans Paris. Sa situation était donc véritablement unique et lui assurait la plus féconde sécurité. Mais voici que, peu à peu, par la force des choses, malgré les défenses édictées par les pouvoirs publics et malgré les sentences de police, d'inévitables empiétements portèrent atteinte au privilège des Comédiens Français ; d'avisés « rivaux » se dressèrent en face d'eux pour tenir en échec leurs spectacles. Nous avons déjà fait ressortir la vogue particulière qui favorisa les Italiens ; dans un prochain chapitre nous verrons comment ils contribuèrent ainsi que les Forains à l'éclosion de l'opéra-comique, et quelle lutte épique la Comédie-Française soutint contre les uns et les autres à cette occasion. Elle saisit tout prétexte à intervenir, soit que ses ennemis jurés eussent fait quelque jour recette honorable, soit qu'entre deux tours de passe-passe les bateleurs se permissent le plus méchant dialogue. Pour leur interdire de parler à la scène, de jouer des farces n'ayant, d'ailleurs, aucun rapport avec les comédies dont elle avait le monopole, elle ne craignit pas d'affronter les démêlés judiciaires et de recourir à la

1. Reconstruit, ce théâtre est devenu l'Odéon actuel.

destruction des loges foraines, dans des expéditions nocturnes et à main armée. Quand, ingénieux et prompts à éluder la contrainte, les Forains entreprirent de traiter avec l'Opéra, amené à faire argent du morcellement de son propre privilège, elle n'hésita pas à le considérer comme un ennemi de plus et à le poursuivre de ses foudres et de ses rancunes.

Il n'était pas de tentative dramatique désintéressée, voire inoffensive, dont la Comédie-Française ne prît ombrage. Mlle de Villiers avait fondé, en 1688, un théâtre dit des « Petits Comédiens Français » où des enfants interprétaient de très simples comédies ; à peine ouvert, il fut fermé sur la plainte des Comédiens. Quelques années plus tard (1705), la présidente Du Gué offrit la cour de son hôtel à un groupe de jeunes gens amateurs, qui, épris de théâtre, désiraient donner une représentation de *Polyeucte* et du *Deuil*, pièce en un acte en vers de Thomas Corneille et Hauteroche. Les répétitions avaient eu lieu chez un épicier de la rue Férou, non loin de l'Institution des Filles de l'Instruction chrétienne, rue du Gindre (aujourd'hui rue Madame, partie proche de celle du Vieux-Colombier), où Adrienne Lecouvreur, titulaire d'un rôle, allait en pension. Le grand jour venu, tout semblait aller pour le mieux, et un public de choix avait fort remarqué et applaudi celle qui devait plus tard contribuer grandement à l'illustration du Théâtre-Français quand, soudain, des archers du lieutenant de police firent irruption sur la scène parmi les acteurs improvisés. Porteurs d'ordres réguliers de M. d'Argenson, ils venaient tout simplement disperser et mettre en état d'arrestation la jeune troupe, coupable de porter préjudice à la Comédie-Française. L'incident n'eut heureusement pas de suite, grâce à l'influence de la présidente Du Gué.

A partir de 1760, la lutte des Comédiens contre les specta-

cles forains s'avive, et, tout d'abord, s'exerce à l'égard du bateleur Nicolet qui sollicite « quelques libertés pour sa loge. » Elles lui sont refusées et le roi, par l'intermédiaire du duc de La Vrillière, ordonne au lieutenant de police d'interdire rigoureusement aux Forains de représenter « aucunes pièces ou scènes des Théâtres Français ou Italien, ou aucune pièce qu'ils pourraient faire composer, soit en dialogues, soit en vaudevilles, quand bien même elles seraient jouées par des marionnettes, à peine de 3.000 livres d'amende envers l'une ou l'autre Comédie, et démolition de leurs théâtres ». Cependant, à l'abri de la tolérance du pouvoir lui-même, Nicolet ne tarda pas à enfreindre toutes défenses et à jouer de véritables comédies. Après Nicolet, Audinot, transfuge de la Comédie-Italienne, vint s'installer boulevard du Temple ; bien qu'ayant substitué, alors, des enfants à ses marionnettes, il ouvrit son théâtre sous le titre de « Comédiens de bois », peu après échangé contre celui d' « Ambigu-Comique ». Une transaction avec l'Académie de musique l'autorisa, moyennant 12.000 livres annuelles, à utiliser le chant et la danse. Là-dessus, la Comédie-Française entra dans une violente colère, lança réclamations sur réclamations, mémoires sur mémoires, d'autant plus que les petits spectacles et théâtres se multipliaient au-delà de toute mesure. Une arme, pourtant, avait été mise entre ses mains. Concurremment avec la police, elle exerçait le contrôle ou, plus exactement, la censure des pièces du répertoire des Forains ; en son nom et pour elle, Préville assumait cette fonction. Or, le procédé était très simple : de parti pris et par système, Préville biffait sans merci tout ce qui touchait à la littérature, ne laissant passer qu'inepties de bas étage. La méthode, il faut en convenir, ne brillait point précisément par la dignité ; en se proposant de jeter le discrédit sur les spectacles forains, elle entachait sin-

gulièrement la considération de ceux qui s'en faisaient les promoteurs. Plus tard, le duc d'Orléans, prenant les Variétés-Amusantes sous sa protection, décida de réserver le droit de contrôle à trois censeurs nommés l'un par lui, l'autre par les directeurs, le troisième par le lieutenant de police, mais la Comédie-Française se mit en travers de la réforme et put un moment en retarder la réalisation.

De plus en plus endetté, l'Opéra avait obtenu, par un arrêt du Conseil du 11 juillet 1784, le privilège de tous les spectacles forains. C'était pour lui un sérieux avantage mais pour les Comédiens un profond sujet d'alarmes. Vainement ils protestent auprès du baron de Breteuil : le 16 septembre 1784, l'inspecteur général de l'Opéra, Jansen, adjuge par le ministère de Me Margantin, notaire, l'Ambigu-Comique et les Variétés-Amusantes aux deux anciens directeurs du théâtre de Bordeaux, Gaillard et Dorfeuille, moyennant la somme de 30.000 livres imputable à chacun des théâtres pendant quinze années. Audinot, évincé, ne s'avoue pas vaincu. Il reprend, à la Muette, l'ex- « Théâtre du Bois de Boulogne » et livre une guerre sans merci à ses adversaires, qu'il accuse de ne pas remplir les clauses de leur traité. De son côté, la Comédie-Française ne reste pas inactive. C'est alors une véritable inondation de mémoires de toute espèce, appuyés de consultations d'avocats et d'hommes de loi. Dans l'un d'eux, du 14 juillet 1785, Gaillard et Dorfeuille vont jusqu'à battre en brèche l'ordonnance du 22 octobre 1680 et à lui dénier toute validité, Louis XIV, par ces mots « sans son ordre exprès », ayant réservé, à leur avis, un avenir qui, à l'heure présente, ne lui appartenait plus. Ils ajoutent que les Variétés existent en vertu d'une autorisation régulière et que les deux scènes peuvent très bien demeurer côte à côte sans se porter concurrence et en se complétant. De plus, les Comédiens sont mal venus

à se plaindre et à crier misère attendu que leur part, autrefois de neuf mille livres, a monté successivement à quinze, puis à trente mille livres. Mais, en définitive, les circonstances ne devaient pas être favorables aux entrepreneurs de spectacles forains. Incapables de faire face à des engagements trop lourds pour leurs faibles épaules, trop vastes pour qu'ils puissent y suffire, ils abandonnèrent le bail de l'Ambigu qui retourna à Audinot.

Ces nombreux incidents ne mirent pas fin à la lutte de la Comédie-Française contre les forains. Elle ne manqua aucune occasion pour protester, chaque fois qu'une troupe nouvelle tentait de dresser ses tréteaux dans Paris. C'est ainsi qu'elle mit tout en œuvre pour s'opposer à l'ouverture des Waux-Hall et soutint, en 1789, un procès contre les sieurs Mareux qui donnaient la comédie au faubourg Saint-Antoine. Si le « Théâtre de Monsieur » put enfin s'ouvrir, ce ne fut pas faute d'embûches et d'entraves de sa part.

Cet acharnement de la Comédie-Française à poursuivre les Forains, cette guerre sans trêve livrée par principe aux spectacles les plus divers, ne se justifie que dans une certaine mesure. On eût souhaité que les Comédiens Français fussent moins âpres, moins terre à terre ; ils auraient pu surtout se montrer moins outranciers dans leur exclusivisme. Ils étaient incontestablement en droit de faire respecter le privilège dont ils étaient armés et de résister aux entreprises souvent audacieuses et usurpatrices des Forains ; ils pouvaient, sans doute, avoir à souffrir d'une concurrence dans les recettes mais de tels obstacles ne suffisaient pas à mettre en péril l'Institution. Bien qu'adepte séculaire du « tout nouveau est beau », la foule ne tarde pas à revenir de ses emballement capricieux ; dans son retour à ce qu'elle ne veut cesser

d'aimer, elle se montre plus spontanée et plus enthousiaste que jamais.

Jusqu'à la fin de l'ancien régime, la Comédie-Française ne subit aucune éclipse dans sa prospérité ; elle donne assez bien l'idée d'une citadelle pourvue de défenses capables de la préserver de toute alarme. On peut dire qu'elle possédait un rempart d'airain avec ses œuvres et son répertoire, une zone de protection exceptionnelle avec son privilège à peine battu en brèche et les premiers soldats du monde avec ses comédiens. Le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est de n'avoir pas montré vis-à-vis des faibles la générosité qui est l'apanage des forts.

Dès son origine le Théâtre-Français brilla d'un éclat souverain. De ce temple de l'élite intellectuelle et des beaux esprits devait sortir une éblouissante lignée d'artistes : Michel Baron, le grand Baron, l'enfant d'adoption et chéri de Molière, le type du « cabot » vaniteux et immodeste mais inimitable comédien ; Marie de Champsmeslé, l'interprète de *Bérénice, Iphigénie,* la muse inspiratrice de *Phèdre ;* Armande Béjart, l'infidèle épouse de Molière et tant d'autres qui ont contribué à illustrer ce glorieux berceau : Raymond Poisson, Françoise Raisin, Mlle Duclos, les Quinault, Adrienne Lecouvreur, Du Mouriez du Périer, ancien laquais de Molière, sociétaire de 1686 à 1705 mais plus célèbre comme introducteur en France de la pompe à incendie (1). De 1740 à 1780, c'est encore une réunion imposante de talents avec Grandval, Lekain, Bellecour, Préville, Molé, Monvel, Brizard, Duga-

1. Le numéro 30 de la rue Mazarine porte cette mention :

« Ancien Hôtel des Pompes. Dans cette maison est mort le 21 juin 1723 Du-Mouriez du Périer d'Aix-en-Provence, sociétaire de la Comédie-Française de 1686 à 1705, introducteur en France de la pompe à incendie, créateur du Corps des Pompiers de la Ville de Paris. »

Consulter sur Du Mouriez du Périer : *Le laquais de Molière* par G. Monval (Tresse et Stock, 1887.)

zon, les Duménil, les Dangeville, les Clairon, les Contat, etc., etc.

Louis XVI se montra respectueux envers la Comédie-Française des règlements établis par ses prédécesseurs et confirmés par l'usage et le temps. Le 12 mai 1780, il précisa d'une manière formelle les intérêts mutuels des auteurs et des Comédiens et, par lettres patentes du 14 février 1789, fixa la pension de retraite à 2.000 francs après vingt années de service, à 3.000 francs après trente.

L'avenir des Comédiens Français apparaissait brillant et à peu près assuré lorsque se déchaîna la tourmente qui devait déraciner toutes les institutions consacrées par les siècles. La Comédie-Française allait-elle céder comme le chêne au premier effort de l'ouragan ou fléchirait-elle comme le roseau, sans se rompre, en attendant l'heure réparatrice de l'apaisement?



Depuis 1782, nous l'avons dit, la Comédie-Française avait élu domicile au Luxembourg. C'est là qu'en 1784 fut donnée la première représentation du *Mariage de Figaro*, et que, le 21 novembre 1787, au sortir de l'Ecole royale de déclamation, débutait Talma dans le *Mahomet* de Voltaire. Moins de deux ans après, le jeune artiste était reçu sociétaire, et, de ce jour, 1er avril 1789, éclatent les différends qui ternissent de leur ombre l'immortelle épopée de la Comédie-Française, dénommée, au lendemain de la prise de la Bastille « Théâtre de la Nation, Comédiens ordinaires du Roi » (1).

1. A cette époque circula le couplet suivant :

Les Comédiens français très-prudemment calculent ;
En citoyens ardents ces messieurs s'intitulent
Théâtre de la Nation,

De bonne heure, certains sociétaires, chefs de rôle et d'emploi, considérèrent d'un œil jaloux les succès qu'à leur détriment semblait vouloir recueillir Talma. La politique, cette grande diviseuse, séparait les Comédiens en deux partis : l'un, celui des novateurs avec Talma, Grandmesnil, Dugazon, l'autre, essentiellement antilibéral, avec Molé, Dazincourt, Fleury, Naudet. Ce dernier parti, dont l'influence était prépondérante, résolut, dans son exaspération contre Talma, de retrancher du répertoire la tragédie de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'Ecole des Rois*, qui affirmait à chaque représentation le triomphe du tragédien, leur rival.

On conçoit d'autant mieux l'irritation de Talma que ses protestations ne furent pas entendues et que *Charles IX* resta condamné. Lorsqu'eut lieu la fête de la Fédération, les délégués des gardes nationales de Provence exprimèrent à Mirabeau, leur député aux Etats-Généraux, le désir d'assister à une représentation de cette tragédie. Aussitôt Mirabeau se multiplia en démarches auprès des Comédiens Français, en même temps que Danton qui quémandait pareille faveur au nom du district des Cordeliers. La Comédie demeura intransigeante. Là-dessus, le 21 juillet 1790, à la tête des fédérés de Provence, Mirabeau pénétra dans la salle, et, à peine le rideau levé sur le *Réveil d'Epiménide,* réclama *Charles IX*, soutenu par la majorité du public. Il était difficile aux sociétaires réfractaires de ne point s'exécuter ; malgré une ten-

Titre qui promet seul à leur ambition
Une recette toujours riche ;
Et « *Comédiens du Roi* » reste encor sur l'affiche
Pour garantir la pension !

Le Théâtre-Français changea plusieurs fois de nom pendant la Révolution. Il s'appela d'abord le « Théâtre-Français de la rue de Richelieu » ; puis, d'août à septembre 1792, le « Théâtre de la Liberté et de l'Egalité » ; ensuite, le « Théâtre de la République » (1792-1798), et, enfin, le « Théâtre-Français de la République » (1799-1804).

tative d'atermoiement ils durent donner, le 24, la pièce de M. de Chénier où Talma et M[lle] Vestris recueillirent les plus chaudes ovations (1).

Le parti de la résistance avait cette humiliation sur le cœur. Sans plus tarder, il accusa Talma d'avoir été de connivence avec Mirabeau (2) ; les choses s'envenimant, il décida, sur la proposition de Fleury, de l'exclure de la Compagnie. Mais il fallait compter avec l'opinion publique favorable à Talma. Ses manifestations provoquèrent à la Comédie une série de troubles et de désordres qui finirent par nécessiter l'intervention de la garde. Les esprits s'exacerbèrent encore davantage lorsque Dugazon se solidarisa avec

1. Cette représentation fut, en outre, marquée d'un incident qui emprunte son piquant au héros lui-même, Danton. *Le Spectateur national* de Paris en rendit ainsi compte le lendemain :

« Pendant le spectacle, M. Danton, contre l'usage généralement adopté, a voulu garder son chapeau sur sa tête. En vain la sentinelle l'a-t-elle averti de le quitter ; en vain ses voisins l'en ont-ils prié : il est demeuré intraitable. Une partie du public s'est fâchée contre lui ; il a été soutenu par l'autre. On a vu l'instant où les spectateurs allaient s'égorger. Ce tumulte est devenu si inquiétant que beaucoup de spectateurs se sont enfuis, saisis d'effroi, et que MM. les députés de Provence, qui assistaient au spectacle, se sont écriés dans l'indignation qui les pénétrait : « Arrêtez le mutin, ou nous l'arrêtons nous-mêmes ! » On a donc fait aussitôt sortir M. Danton ainsi que nos autres particuliers. Ce M. Danton est fameux dans la capitale par son esprit d'intolérance. »

2. Talma pour se disculper écrivit en ces termes à Mirabeau :

27 juillet.

Monsieur,

J'ai recours à vos bontés pour me justifier des imputations calomnieuses que mes ennemis s'empressent de répandre. A les entendre, ce n'est pas vous, *au nom des fédérés de Provence*, qui avez demandé *Charles IX* ; c'est moi qui ai fait une cabale pour forcer mes camarades à donner cette pièce : des journalistes vendus affirment au public tout ce que leur malignité leur dicte. Si vous ne me permettez de lui dire la vérité, je resterai chargé d'une accusation dont on espère tirer parti. Je vous supplie donc, Monsieur, de me permettre de détromper le public, que cent bouches ennemies s'empressent de prévenir contre moi.

F. Talma

Le même jour Mirabeau fit parvenir à Talma une réponse par laquelle il lui donnait pleine et entière satisfaction.

Talma (1) qu'une assistance assoiffée d'émeutes réclamait a cor et à cri ; c'est à peine si l'autorité parvint, un moment, à conjurer une crise rendue désormais inévitable.

Il importe de faire observer que dès le 12 octobre 1789, le Théâtre-Français avait été placé sous la tutelle de la Municipalité, et qu'un décret du 11 septembre 1790 cessait d'imputer au Trésor les sommes accordées jusque là par la royauté aux Comédiens « à titre d'entretenement ou pension. » Il appartenait donc à Bailly, maire de Paris, de solutionner le conflit. Il ordonna, en conséquence, aux Comédiens de se présenter devant lui et leur enjoignit « de communiquer et de jouer avec M. Talma. » L'ordre du magistrat ne recevant aucune exécution (2), celui-ci résolut de recourir aux grands moyens et décida la fermeture immédiate du théâtre. Le résultat de la mesure ne se fit pas attendre : le

1. « Messieurs, aurait dit spontanément Dugazon aux spectateurs, informés par Fleury, le 17 septembre, de l'ostracisme qui frappait Talma, la Comédie va prendre contre moi la même délibération que contre M. Talma. Je dénonce toute la Comédie. Il est faux que M. Talma ait trahi sa société et compromis la sûreté publique : tout son crime est d'avoir dit qu'on pouvoit jouer *Charles IX*, et voilà tout. »

2. Dès le 24 septembre 1790, le Conseil de ville avait pris cette délibération :

« Le conseil municipal ayant entendu les sieurs Belmont et Vanhove, autorisés par la Comédie-Française à signer la lettre adressée à M. le maire le 20 septembre, dans laquelle ils annoncent ne pouvoir exécuter l'arrêté du 18 de ce mois qui leur enjoint provisoirement de communiquer et de jouer avec le sieur Talma, déclare la délibération du 20 septembre, et la lettre écrite le même jour à M. le maire, *contraires au respect que la Comédie doit à l'autorité légitime*.

« De plus, le conseil, considérant qu'en vertu des décrets de l'Assemblée nationale, sanctionnés par le roi, la police et l'administration des théâtres appartiennent à la municipalité ; que l'arrêté pris par le conseil étant fondé sur ce que les comédiens avaient manqué au public et à leurs engagemens envers lui en le privant arbitrairement d'un acteur qui lui appartient, en dépouillant un citoyen de son état, en se déclarant juges et parties ;

« Persiste dans son arrêté du 18 de ce mois ; et pour statuer définitivement sur le fond de la contestation, le conseil ordonne que, sous trois jours pour tout délai, les comédiens-français seront tenus de donner leurs mémoires respectifs, pour en être rendu compte au conseil. »

lendemain le Théâtre de la Nation affichait *Charles IX* avec Talma. Toutefois les intentions et la soumission des Comédiens n'étaient pas sans révéler une certaine perfidie ; ils avaient évidemment pour but de faire baisser la recette au-dessous de la quotité exigée par les règlements afin d'avoir, ensuite, la libre disposition de la pièce et d'en retenir entièrement le produit. Chénier montra qu'il n'était pas dupe de la manœuvre en interdisant les représentations de *Charles IX* que l'on affectait maintenant de vouloir multiplier.

Sous la cendre, le feu continuait à couver. Il y eut bien, le 7 janvier 1791, entre les « frères ennemis » une réconciliation publique scellée d'« embrassements mutuels », mais de tels abandons pouvaient-ils apparaître sincères au spectateur attentif et informé ?... Non, certainement.

L'Assemblée nationale venait de proclamer la liberté des théâtres. Gaillard et Dorfeuille, alors directeurs des Variétés-Amusantes et auxquels le Duc d'Orléans avait loué la salle construite par ses soins au Palais-Royal après l'incendie de l'Opéra (1781), pressentirent l'heureux parti à tirer de la nouvelle situation. Secrètement ils s'assurèrent le concours et la collaboration de Talma, Dugazon, Grandmesnil, Mlles Vestris Desgarcins, Simon et Lange (1), parèrent leur théâtre du titre de « Théâtre-Français de la rue de Richelieu » et, enfin, annoncèrent leur réouverture pour le 25 avril 1791 avec *Henri VIII et Anne de Boulen*, tragédie nouvelle que M. de Chénier avait retirée à la Comédie bien que l'ouvrage y fût déjà en cours de répétitions.

Le spectacle du nouveau Théâtre-Français n'alla pas sans incidents, et une cabale, organisée, il y a tout lieu de le croire, par les Comédiens, donna lieu à de violentes scènes de désor-

1. Cette artiste abandonna ses camarades dès 1792 et retourna au Théâtre de la Nation où elle personnifia l'héroïne de *Paméla*.

dre. Quoi qu'il en soit, et c'est ce qu'il convient de retenir, l'unité de la Comédie-Française se trouvait gravement compromise du fait d'une scission entre ses membres. Quant à prétendre répartir les responsabilités et les torts respectifs des adversaires, laissons ce soin au rédacteur du *Journal de Paris* (n° du 25 avril 1791), qui nous semble attribuer au conflit une origine justifiée et l'apprécier dans ses conséquences avec un sentiment d'amertume vivement ressenti :

« En jettant, selon notre usage, un coup d'œil sur le travail annuel de chaque théâtre et sur sa situation, nous nous arrêterons d'abord sur celui qui a pris avec si peu d'avantages le titre vain de « Théâtre de la Nation », et nous remarquerons que depuis cette époque ont commencé les malheurs dont il est victime. Nous ne chercherons pas à en pénétrer, à en démêler les causes. Nous les trouverions peut-être dans ce même esprit qui a fait adopter aux Comédiens-Français un titre aussi orgueilleux qu'insignifiant. Cette Société, trop favorisée par le despotisme, trop accoutumée aux abus qu'il entraîne, n'a pu plier son esprit aux idées nouvelles, n'a pu marcher d'un pas égal avec le reste de la nation. Les comédiens de ce théâtre se sont crus et se croient peut-être encore trop indépendants des auteurs. Engagés, avec quelques-uns d'entre eux et avec une partie de leurs camarades, dans une querelle dont nous ne voulons pas examiner le fond, ils n'ont pas fait, pour se les concilier, les sacrifices que leur imposait la nécessité. Il en est résulté une scission infiniment douloureuse... Tous les hommes raisonnables et sans passion voient avec douleur le dépérissement d'un théâtre qui fit longtemps et qui pourrait faire encore la gloire de la nation. »

Cet article tomba sans aucun doute sous les yeux des Comédiens, mais ce fut leur moindre souci d'en dégager la morale. Le procès intenté par les sociétaires de la Comédie-Française à leurs camarades dissidents était d'autant moins fait pour apaiser les esprits, qu'ils se targuaient de résister

aux idées en marche et de n'apporter aucune concession au sentiment populaire. Confiante dans son invulnérabilité, elle se crut capable d'avoir définitivement gain de cause grâce à la supériorité de sa troupe de comédie, et de réduire ses rivaux qui, eux, excellaient dans l'art de la tragédie. Malheureusement, sa politique, de la dernière imprévoyance, la conduisit aux pires erreurs et précipita sa culbute. A preuve, les représentations de l'*Ami des Loix* de Laya qui mettait en scène Robespierre et Marat pour les vouer au mépris public, tandis que se poursuivait le procès de Louis XVI. Des manifestations s'ensuivirent : sur les récriminations de feuilles publiques, de groupes et sections révolutionnaires (1), la Commune prit un arrêté (2) suspendant « les représentations

1. Une députation de la section de la Réunion se présenta, le 10 janvier 1793, à la séance de la Commune de Paris et lut un arrêté ainsi conçu :

« L'assemblée générale de la section de la Réunion, instruite qu'une pièce nouvelle intitulée *L'Ami des loix*, représentée sur un théâtre qui se dit celui de la Nation, excite dans ce moment une commotion dangereuse, par les différentes impressions et interprétations favorables à l'esprit de parti ;

« Arrête que des commissaires se retireront à l'instant par devant le Conseil général, pour l'inviter, en respectant la liberté de la presse et les opinions individuelles, à examiner si, dans cette circonstance, il ne conviendroit pas de suspendre ou d'empêcher la représentation d'une pièce qui peut favoriser une division dangereuse.

« L'assemblée observe que cette mesure est fondée sur des précautions nécessaires par l'influence sensible des spectateurs dont l'incivisme est notoire, et dont le concours ne peut avoir pour objet que de saisir l'occasion de troubler la tranquillité publique. »

2. Voici cet arrêté :

« Le Conseil général, d'après les réclamations qui lui ont été faites contre la pièce intitulée *L'Ami des loix*, dans laquelle des journalistes malveillans ont fait des rapprochemens dangereux et tendant à élever des listes de proscription contre des citoyens recommandables par leur patriotisme ;

« Informé que les représentations de cette pièce excitent une fermentation alarmante dans les circonstances périlleuses où nous sommes ; qu'une représentation gratuite de ce drame est annoncée ;

« Considérant qu'il est de son devoir de prévenir, par tous les moyens qui sont en son pouvoir, les désordres que l'esprit de faction cherche à exciter ;

« Considérant que dans tous les tems la police a eu le droit d'arrêter la représentation de semblables ouvrages ; qu'elle usa notamment de ce droit pour l'opéra d'*Adrien* et autres pièces ;

de la pièce intitulée l'*Ami des Loix* qui excitent une fermentation alarmante. »

En même temps que, sanctionnée par le Corps municipal, la décision de la Commune était affichée dans Paris, Laya faisait entendre sa protestation auprès de la Convention (1), et le commandant de la garde nationale, Santerre, déclarait sous les huées et les cris du public qu'il s'opposerait même par la force à toute violation de l'arrêté. Le maire de Paris, Chambon, étant arrivé sur ces entrefaites, il fut décidé qu'une députation se rendrait à la Convention où précisément se discutait (12 janvier 1793) la question de l'*Ami des Loix*. Un mot de Kersaint emporta le vote de l'Assemblée très hésitante : « Je demande, dit-il, l'ordre du jour, mais en le motivant sur ce que l'Assemblée nationale ne connaît pas de loix qui permettent aux municipalités d'exercer la censure sur les pièces de théâtre. D'ailleurs, l'Assemblée ne doit avoir d'inquiétudes, puisque le peuple se montre l'ami des loix (2). » La représen-

« Le substitut du procureur de la Commune entendu ;

« Arrête que la représentation de la pièce intitulée *L'Ami des loix* sera suspendue, et que le présent arrêté sera envoyé à l'administration de police, pour lui donner immédiatement son exécution, avec injonction de surveiller tous les théâtres et de n'y laisser jouer aucune pièce qui pourroit troubler la tranquillité publique ;

« Arrête en outre, sur les dénonciations multipliées faites par les différentes sections, que le présent sera imprimé, affiché et envoyé aux quarante huit sections.

FOLLOPPE, *président*

COLOMBEAU, *secrétaire-greffier*.

1. « Un de vos décrets, citoyens, disait Laya dans sa protestation, punit de mort quiconque tendra au démembrement de la République. Qu'ai-je donc fait ? J'ai marqué du fer chaud de l'infamie le front des anarchistes démembreurs, tandis que ma main, d'un autre côté, attachait l'auréole civique sur celui d'un véritable patriote tenant à l'unité du gouvernement... Où en sommes-nous donc, citoyens, si celui qui prêche l'obéissance aux lois est condamnable ?... Non, je n'ai point fait, comme on ose le dire, de mon art, qui doit être l'école du civisme et des mœurs, la satire des individus... Citoyens, je ne vois que vous, que la loi que vous dictez au nom du peuple, et je me sens plus libre et plus grand, en lui soumettant ma volonté, que ces misérables esclaves qui prêchent la désobéissance à vos décrets. »

2. Voici le texte du décret rendu, à cet effet, par la Convention :

LA CONVENTION NATIONALE

« Sur la lecture donnée d'une lettre du maire de Paris, qui annonce qu'il y a un

tation de l'*Ami des Loix* eut donc lieu au milieu des bravos nourris de la foule et à la plus grande confusion de la Commune qui, abaissée, humiliée (1), jura de se venger. Incontinent et pour atteindre plus sûrement la Comédie-Française, elle ordonna la fermeture de tous les théâtres de la capitale mais, cette fois encore, elle se heurta à l'opposition de la Convention (2).

Les Comédiens Français durent s'apercevoir que le terrain se dérobait sous leurs pas et que la prudence s'imposait. Aussi, résistèrent-ils aux entraînements aveugles de la foule qui, en toute circonstance, prenait prétexte de réclamer l'*Ami des Loix*. Ils crurent, néanmoins, à propos de se justifier auprès du public par un manifeste affiché dans tout Paris. Un mot

rassemblement autour de la salle du Théâtre de la Nation qui demande que la Convention nationale prenne en considération une députation dont le peuple attend l'effet avec impatience et dont l'objet est d'obtenir une décision favorable, afin que la pièce de *L'Ami des loix* soit représentée nonobstant l'arrêté du Corps municipal de Paris, qui en défend la représentation ;

« Passe à l'ordre du jour, motivé sur ce qu'il n'y a point de loi qui autorise les corps municipaux à censurer les pièces de théâtre. »

1. Le 14 janvier 1793, la Commune prit cet autre arrêté :

Le Conseil général,

« Informé que les comédiens français, au mépris de l'arrêté général qui suspendait la représentation de *L'Ami des loix*, se proposent de la continuer ;

« Considérant que le Conseil exécutif, qui, dans son arrêté de ce jour, a enjoint aux directeurs des différents théâtres d'éviter la représentation des pièces qui, jusqu'à ce jour, ont occasionné quelque trouble, a reconnu sans doute la légitimité des motifs qui ont fait suspendre les représentations de *L'Ami des loix* ;

« Déclare qu'il persiste dans son précédent arrêté, mande et ordonne au commandant général de prendre toutes les mesures convenables pour assurer son entière exécution. »

2. Le ministre de l'Intérieur, Roland, sur l'ordre du Conseil exécutif adressa le message suivant au commandant de la garde nationale : « J'ai l'honneur de vous adresser une proclamation du Conseil exécutif qui ordonne que les spectacles de Paris seront ouverts comme de coutume, sans égard à l'arrêté du conseil général de la Commune qui le défend.

« Je suis chargé, en outre, par le Conseil exécutif de vous transmettre ses ordres pour que vous veilliez à la sûreté et à la tranquillité de Paris avec la plus grande vigilance et exactitude.

Le ministre de l'Intérieur,
Roland

de l'allocution de Dazincourt aux citoyens assemblés, le 4 février, pour écouter la comédie de Picard, *le Conteur* ou *les Deux Postes,* définit assez bien le mobile auquel ils prétendaient vouloir obéir. « Citoyens..., disait Dazincourt au nom de ses camarades, si vous consentez à nous continuer les bontés dont vous nous comblez tous les jours, n'exigez pas les représentations d'un ouvrage dont les suites pourraient nous devenir funestes. »

Le feu touchait aux poudres ; *Paméla* fut l'étincelle qui détermina l'explosion.

Paméla ou la *Vertu récompensée* était une comédie tirée par François de Neufchâteau de Goldoni et du célèbre roman anglais de Richardson qui, lui-même, avait inspiré Voltaire dans *Nanine*. Un point essentiel séparait les deux ouvrages : l'héroïne de Voltaire, humble fille du peuple, s'alliait à un homme de condition, tandis que celle de Neufchâteau, jeune fille de naissance, ne convolait en justes noces qu'en raison de son rang et de son titre.

Au lendemain de la première, le 1er août 1793, le directeur de la *Feuille du Salut public*, Alexandre Rousselin, accusait nettement d' « immoralité » ce dernier dénouement et partait de là pour donner le signal d'une campagne à ce point grossie et dénaturée dans la suite que, le 20 août, sur l'avis de la Commune et de la Convention, le Comité de Salut public interdit la neuvième représentation. Aussitôt, François de Neufchâteau corrigea sa pièce ; les retouches en furent approuvées, après quoi eut lieu la reprise du spectacle annoncée pour le lundi 2 septembre. Comme on peut le supposer, l'affluence du public, en majorité acquis à l'auteur et aux Comédiens, fut considérable. Quand, du milieu de la salle, « un patriote » crut devoir protester contre ces deux vers prononcés en scène par Fleury :

Ah ! les persécuteurs sont les seuls condamnables
Et les plus tolérants sont les plus raisonnables !

un tolle général accueillit le perturbateur qui, menacé, accablé d'injures et de coups, dut prendre la porte sans autre forme de procès (1). Furieux, celui-ci ne fit qu'un bond jusqu'au Club des Jacobins, afin de le mettre au courant de l'incident dont il se prétendait la victime.

Robespierre qui nourrissait une haine vivace contre les Comédiens jugea le moment favorable d'obtenir leur condamnation. Il se rendit auprès du Comité de Salut public, lui retraça les événements qui venaient de se dérouler, et parvint si bien à le convaincre que, séance tenante, ses membres prirent un arrêté ordonnant la fermeture immédiate du théâtre, l'arrestation de tous les artistes ainsi que celle de François de Neufchâteau :

Le Comité de Salut Public,

Considérant que des troubles se sont élevés dans la dernière représentation au Théâtre-Français, où les patriotes ont été insultés ; que les acteurs et les actrices de ce théâtre ont donné des preuves soutenues d'un incivisme caractérisé depuis la révolution et représenté des pièces anti-patriotiques,

1. L'auteur de l'interruption était un officier de province en mission à Paris, Jullian de Carentan.

La Feuille de Salut public qui ne négligeait aucune occasion d'afficher sa haine pour les Comédiens, ne manqua pas de rendre compte de l'incident et d'en tirer les conclusions : « Un patriote, disait-elle, vient d'être insulté dans une salle où les croassements prussiens et autrichiens ont toujours prédominé, où le défunt *veto* trouva les adorateurs les plus vils, où le poignard qui a frappé Marat a été aiguisé, lors du faux *Ami des loix*. Je demande, en conséquence,

« que ce sérail impur soit puni pour jamais,

« que pour le purifier on y substitue un club de sans-culottes des faubourgs ; que tous les histrions du Théâtre dit de la Nation, qui ont voulu se donner les beaux airs de l'aristocratie, dignes par leur conduite, d'être regardés comme des gens très suspects, soient mis en état d'arrestation dans les maisons de force ; que le citoyen François (de Neufchâteau) veuille bien donner à sa philosophie une pente un peu plus révolutionnaire... »

Arrête :

1° Que le Théâtre-Français sera fermé ;

2° Que les comédiens du Théâtre-Français et l'auteur de *Paméla* François (de Neufchâteau) seront mis en état d'arrestation dans une maison de sûreté, et les scellés apposés sur leurs papiers ;

Ordonne à la police de Paris de tenir plus sérieusement la main à l'exécution de la loi du 2 août dernier relativement aux spectacles.

Mais il importait que l'arrêté du Comité de Salut public fut confirmé et sanctionné par la Convention (1). Dans ce but, Barrère prononça un discours dont nous extrayons, d'après le *Moniteur universel* (5 septembre 1793), les passages suivants :

...Le Théâtre de la Nation, qui n'était rien moins que national, a été fermé. Cette disposition est une suite du décret du 2 août, portant qu'il ne serait joué sur les théâtres de la République que des pièces propres à animer le civisme des citoyens. La pièce de *Paméla*, comme celle de l'*Ami des Loix*, a fait époque sur la tranquillité publique. On y voyait non la vertu récompensée, mais la noblesse ; les aristocrates, les modérés, les feuillants se réunissaient pour applaudir les maximes proférées par des mylords ; on y entendait l'éloge du gouvernement anglais, et dans le moment où ce duc d'York ravage notre territoire. Le Comité fit arrêter la représentation de la pièce. L'auteur y fit des corrections ; cependant il y laissa des vers qu'on ne peut pas approuver, tel est celui-ci :

Le parti qui triomphe est le seul légitime

Hier cette pièce fut représentée sur ce théâtre, et l'aristocratie, qui est toujours aux aguets, s'y assembla. Pendant la représentation, un patriote... fut indigné de voir encore sur la scène des

1. La Convention nationale,

Approuve l'arrêté pris le 2 septembre par le Comité de Salut public, et renvoie au Comité de Sûreté générale pour l'examen des papiers qui seront trouvés sous les scellés.

marques distinctives de la noblesse, de voir la cocarde noire arborée, d'entendre applaudir à l'éloge du gouvernement aristocratique d'Angleterre. Il interrompit ; à l'instant il fut cerné, couvert d'injures et arrêté.

Le Comité, à qui les faits furent rapportés, se rappela de l'incivisme marqué dans d'autres occasions par les acteurs de ce théâtre, et qu'ils étaient soupçonnés d'entretenir des correspondances avec les émigrés, et fit attention que le principal vice de la pièce de *Paméla* était le modérantisme ; il crut qu'il devait faire arrêter les acteurs et les actrices du Théâtre de la Nation, ainsi que l'auteur de *Paméla*. Si cette mesure paraissait trop rigoureuse à quelqu'un, je lui dirais : Les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés, et un supplément à l'éducation publique.

En conséquence, le 4 septembre 1793, les artistes du théâtre de la Nation furent écroués, les femmes à Sainte-Pélagie, les hommes aux Magdelonnettes (1).

Seuls, Molé, Desessarts et Naudet parvinrent à échapper au sort de leurs malheureux camarades (2). Répondant à Champville qui le questionnait au sujet des prisonniers, Collot d'Herbois (3) avait dit : « Dans un mois il ne sera plus question des Comédiens Français ; ce sont des contre-révolution-

1. Voici les noms des prisonniers : Dazincourt, Fleury, Bellemont, Vanhove, Florence, Saint-Prix, Saint-Fal, Dunant, Larochelle, Champville, Dupont, Marsy, Gérard, Ernest Vanhove, Alexandre Duval, Jules Fleury, M[mes] Lachassaigne, Suin, Raucourt, Louise Contat, Perrin-Thénard, Louise Joly, Devienne, Emilie Contat, Petit-Vanhove, Fleury, Lange, Mezeray, Montgautier, Ribou.

2. En réalité M[lle] Mezeray ne subit l'incarcération qu'un jour après ses camarades, c'est-à-dire le 4 septembre. Molé se trouvait absent de son domicile lorsque la police s'y présenta pour opérer son arrestation et Naudet voyageait en Suisse ; quant à Desessarts, en congé aux eaux de Barèges, il mourut de saisissement à la nouvelle du malheur qui frappait les Comédiens. A la date du 13, Mauduit-Larive, ex-acteur des Français, fut, à son tour, appréhendé comme suspect.

3. Collot d'Herbois, au temps où il jouait la comédie, fut le camarade de Champville et de la sœur de Fleury, Félicité Sainville, qui avait été à Vienne le professeur de diction de la future reine de France, Marie-Antoinette.

C'est en vain que, libéré, Champville voulut intercéder auprès du farouche décemvir en faveur de ses compagnons de captivité ; Félicité Sainville, implorant pitié pour son frère, ne fut pas plus heureuse.

naires trop dangereux. La tête ira à l'échafaud (1), et la queue sera déportée. »

De leurs cachots les victimes de la haine révolutionnaire faisaient entendre des appels désespérés ; elles allèrent même jusqu'à adresser à la Convention une pétition par laquelle elles réclamaient leur élargissement... Quel crédit trouva-t-elle auprès des membres du Comité de Sûreté générale ? Aucun document ne permet de le préciser. Ce qui est certain, c'est que pendant le premier trimestre de 1794, quinze d'entre eux recouvrèrent la liberté ; les autres ne la durent qu'au zèle généreux et au cœur naturellement bon du citoyen Labussière.

Ce Labussière, vrai type de bohême, après avoir été successivement militaire puis quelque peu comédien, entra trois mois environ avant le 9 thermidor au Comité de Salut public, bureau des détenus, en qualité de commis copiste. Dès qu'il eut pris possession de son poste, il songea à en utiliser les avantages au profit de milliers de personnes que la Terreur entassait dans ses prisons. Comment et de quelle façon ? Laissons à un correspondant du *Journal des Débats* (5 messidor an X) le soin de nous le narrer :

« ... Ce bureau des détenus étoit un bureau de renseignemens sur les prisonniers de toute la République, et de dépôt de pièces qu'on livroit à la commission populaire, par ordre des membres du Comité de Salut public, pour aller de là au tribunal révolutionnaire. Labussière étoit celui des commis à qui les pièces revenoient en dernier ressort, pour être numérotées et enregistrées ; tous les jours, à deux heures après midi, il les remettoit à un membre de la commission populaire, chargé de les retirer de ses mains sans lui en donner le récépissé, et quarante-huit heures

1. Dazincourt, Fleury, Louise et Emilie Contat, Mlles Raucourt et Lange.
La lettre G, marquée à l'encre rouge en tête du dossier de ces artistes, signifiait qu'ils devaient être guillotinés.

après les détenus se trouvoient en jugement, c'est-à-dire conduits à l'échafaud...

« Pendant les six premiers jours il se contenta de cacher les pièces ; cependant, comme le volume commençoit à devenir très gros, et qu'il ne pouvoit ni les emporter pendant le jour, ni même les garder cachées, il imagina de les faire disparoître pendant la nuit ; en conséquence, il se rendoit au Comité de Salut public à une heure du matin, au moment où les membres de ce Comité étoient en délibération ; il montoit à son bureau, alloit à sa cachette, y prenoit les pièces, les faisoit tremper dans un seau d'eau, et en faisoit une pâte composant cinq à six boules qu'il mettoit dans sa poche. Vers les six heures du matin il alloit au bain, où il trempoit encore ces mêmes boules de papier, déjà durcies par l'excessive chaleur qu'il faisoit (c'étoit dans les premiers jours de messidor), et les subdivisoit en petites boules qu'il lançoit dans la Seine par la fenêtre de la chambre de son bain... »

Tel fut le procédé employé par Labussière et qui sauva de la mort nombre de prisonniers (1).

En ce qui concerne les Comédiens, Labussière dut ruser davantage, car ils constituaient une caste que Collot d'Herbois se montrait toujours disposé à traiter férocement. Le 8 messidor an II, ne venait-il pas de fixer un délai de cinq jours à l'accusateur public Fouquier-Tinville pour préparer leur mise en jugement (2) ? Mais Labussière veillait au salut de ceux qu'il avait pris sous sa protection. Au risque de passer

1. Parmi ceux-ci, la vicomtesse de Beauharnais, plus tard l'impératrice Joséphine.

2. Lettre de Collot d'Herbois à Fouquier-Tinville :

« Le Comité t'envoie, citoyen, les pièces concernant une partie des ci-devant comédiens-français. Tu sais, ainsi que tous les patriotes, combien ces gens-là sont *contre-révolutionnaires* ; tu les mettras en jugement le 13 messidor.

« A l'égard des autres, il y en a quelques-uns parmi eux qui ne méritent que la déportation ; au surplus, nous verrons ce qu'il en faudra faire après que ceux-ci auront été jugés.

COLLOT

lui-même pour suspect (1), il réussit, en brouillant cartons et dossiers, à différer la comparution des Comédiens devant le Tribunal révolutionnaire :

« La nuit du 9 au 10 Messidor, il fut, comme à son ordinaire, à une heure après minuit, pour enlever son travail du 7, du 8 et du 9. Cette expédition sauvoit, avec une quarantaine de personnes, précisément l'élite de la Comédie-Française, les citoyens Fleury, Dazincourt, Larive, Mlle Contat et sa sœur, Mlles Lange et Raucourt, et comme il descendoit le pavillon de Flore, muni de toutes les pièces, il entend plusieurs députés se disputer très vivement ; l'heure étoit indue, il se trouvoit dans le cas de la loi des suspects. Que faire ? Comment conserver le fruit de son heureuse audace ? Il n'a pas de tems à perdre ; il aperçoit un coffre qui se trouve encore dans ce moment au deuxième étage du pavillon de Flore ; c'est le ciel qui le lui présente ; il ne balance point, il s'y tapit bien doucement. Collot d'Herbois et compagnie passent, voilà le danger disparu avec les alarmes, mais pas pour long-tems : Labussière, gagnant sa demeure, est à peine sur le boulevard Italien, qu'il se voit arrêté par un membre du Comité révolutionnaire de la section Lepelletier. Celui-ci le traite comme il étoit d'usage alors, et après les douces qualifications de conspirateur, contre-révolutionnaire, etc., il prétend lui mettre les mains dans les poches ; quelle position effrayante ! Le courage et l'humanité qui animent le vertueux dépositaire triomphent du recors populaire ; il sort victorieux de cette lutte cruelle, et arrive enfin chez lui avec son heureux larcin.

1. Voici une lettre interceptée par Labussière :

Paris, 5 thermidor an II de la République française, une et indivisible.

Liberté, Egalité ou la Mort.

L'Accusateur public près le Tribunal révolutionnaire, aux citoyens membres représentans du peuple, chargés de la Police générale :

Citoyens représentans,

La dénonciation qui a été faite, ces jours derniers, à la tribune de la Convention n'est que trop vraie ; votre bureau des détenus n'est composé que de *royalistes* et de *contre-révolutionnaires* qui entravent la marche des affaires.

« A six heures il va au bain, refait de nouveau de petites boules, et confie encore à l'onde son salut et l'arrêt de mort des artistes célèbres qui font aujourd'hui les délices de la scène française (1). »

Ceux-ci purent atteindre ainsi le 9 thermidor qui leur ouvrit toutes grandes les portes de leurs cachots.

Reconnaissants envers leur sauveur qu'ils savaient pauvre, les Comédiens résolurent de donner une représentation à son bénéfice. Elle eut lieu le 15 germinal an XI (5 avril 1803) au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en présence du Premier Consul (2). Labussière ne tarda pas à en dissiper le produit (14.000 francs) : il mourut quelques années plus tard, dénué de ressources, laissant derrière lui le précieux souvenir de ses bienfaits.

L'arrestation des Comédiens Français avait entraîné la fermeture du théâtre de la Nation ; après la mort de Robespierre, il rouvrit ses portes sous le nom de « Théâtre de l'Egalité », section Marat. Le Comité de Salut public de la Convention crut, en effet, opportun de disposer dès le 20 ventôse an II (10 mars 1794) :

1° Que le théâtre ci-devant Français, étant un édifice national,

Depuis environ deux mois, il y a un désordre total dans les pièces du Comité ; sur trente individus qui me sont désignés pour être jugés, il en manque presque toujours la moitié ou les deux tiers, et quelquefois davantage : dernièrement encore tout Paris s'attendait à la mise en jugement des Comédiens-Français, et je n'ai encore rien reçu de relatif à cette affaire ; les représentans Couthon et Collot m'en avaient parlé, et j'attends encore des ordres à cet égard.

Il m'est impossible de mettre en jugement aucun détenu sans les pièces qui mentionnent au moins le nom et la prison ; dans un pareil désordre, on a fait appeler dans les maisons d'arrêt des personnes qui avaient été exécutées la veille ; cela peut faire un très mauvais effet dans l'esprit public. Je compte vous remettre, à la fin de cette décade, un nouveau travail sur les détenus qui entrera, je crois, dans vos vues, et qui ne contribuera pas peu à consolider les bases de la République.

Salut et fraternité.

Fouquier-Tinville

1. *Journal des Débats*, 5 messidor an X.

2. Mme Bonaparte, sauvée par Labussière, lui envoya cent pistoles pour prix de la loge qu'il lui avait offerte.

serait rouvert sans délai ; qu'il serait uniquement consacré aux représentations données *de par et pour le peuple.* à certaines époques de chaque mois.

L'édifice serait orné au dehors de l'inscription suivante :

THÉATRE DU PEUPLE

Il serait décoré au dedans de tous les attributs de la Liberté ;

2° Que les sociétés d'artistes établies dans les divers théâtres de Paris seraient mises tour à tour en réquisition pour les représentations qui devraient être données trois fois par décade, d'après l'état qui en serait fait par la municipalité ;

3° Que nul citoyen ne pourrait entrer au Théâtre du Peuple, s'il n'avait une marque particulière qui ne serait donnée qu'aux patriotes, dont la municipalité réglerait le mode de distribution ;

4° Que la municipalité de Paris prendrait toutes les mesures nécessaires pour l'exécution du présent arrêté ; elle rendrait compte dans... jours des moyens qu'elle aurait pris ;

5° Le répertoire des pièces à jouer sur le Théâtre du Peuple serait demandé à chaque théâtre de Paris et soumis à l'approbation du Comité.

Un autre arrêté du 27 germinal (16 avril) ordonna à la troupe que dirigeait l'association Montansier-Neuville au Théâtre-National de la rue de la Loi — situé à l'angle de la rue de Louvois et inauguré le 15 avril 1793 — de se transporter faubourg Saint-Germain (1). Les réparations effectuées et la salle bariolée aux couleurs nationales avec un goût horrible, les anciens pensionnaires de la Montansier, Molé et Mlle Devienne en tête, inaugurèrent le Théâtre de l'Egalité, le 27 juin 1794.

1. Le Théâtre-National de la rue de la Loi, déclaré « propriété nationale » par un décret du 25 juin 1794, fut attribué à l'Opéra qui y commença ses représentations le 7 août.

Un à un, les Comédiens qui avaient gagné le Théâtre de la République au fur et à mesure de leur sortie de prison, rentraient au bercail. Le 16 août, leur retour fut solennellement fêté lors d'une représentation de la *Métromanie* (Fleury, Naudet) et des *Fausses Confidences* (Fleury, Dazincourt, Mlles Contat et Devienne). Des mésintelligences ne tardèrent pas à se faire jour par la suite entre les débris de la troupe de la Montansier et les Comédiens; les démissions devinrent si nombreuses que le Théâtre de l'Egalité, faute d'artistes, dut fermer ses portes : il ne fit sa réouverture qu'en 1797 sous le nom d'« Odéon ».

Les Comédiens passèrent alors au Théâtre Feydeau, administré par Chagot-Defays, où leurs représentations alternèrent avec l'opéra-comique, puis avec les concerts très suivis de Garat. C'était l'époque où la « jeunesse dorée de Fréron » multipliait ses manifestations dans les salles de spectacle et principalement à Feydeau, leur quartier général ; aussi le théâtre était-il étroitement surveillé par le Directoire qui n'attendait qu'une occasion pour le fermer.

Entre temps, le gouvernement chargea le citoyen Sageret d'opérer au Théâtre de la République la réunion des artistes français, dispersés par la Révolution. Le Directoire, à cet effet, lui promit 360.000 francs, mais il est bon d'ajouter que cette somme ne lui fut jamais comptée.

Ce Sageret, ex-banquier en cour de Rome puis intéressé dans un commerce de joaillerie, après avoir « relégué au grenier ou jeté sans regret au feu les bulles ultramontaines, les comptes du karat de Gênes ou d'Hollande », prit en main, le 22 avril 1795, la direction de Feydeau dont il conserva la troupe. Fermé par un arrêté du Directoire exécutif en date du 26 février 1796, le théâtre ne rouvrit que le 2 avril. Quelque temps après, mécontente qu'on lui ait refusé un

congé; Mlle Raucourt, entraînant avec elle les « tragiques », se dirigea vers le théatre de la rue de Louvois (1), qualifié alors de « tripot royal. » Les représentations de ces artistes s'y succédèrent régulièrement, jusqu'au moment où Le Clerc, l'un des directeurs de l'Odéon, fit appel, comme nous le verrons plus loin, à la troupe de Mlle Raucourt. Ils débutèrent sur la scène de la rive gauche le 18 janvier 1798.

Molé, Fleury, Dazincourt, Mlles Lange et Contat demeurèrent à Feydeau où ils jouaient la comédie les jours pairs, l'opéra se réservant les jours impairs.

La réunion des Comédiens Français, dont quelques-uns voyageaient encore en province, ne semblait donc pas près d'avoir lieu. Sageret, pourtant, ne désespérait pas. Encouragé par le gouvernement qui, ainsi que nous l'avons dit, lui promit un secours de 360.000 francs, il obtint le bail du Théâtre de la République ; ensuite, tandis que l'architecte Moreau restaurait la salle de la rue de la Loi (2), il traita avec les directeurs de l'Odéon, Le Clerc et Le Page, qui lui concédèrent leur bail pour trois années, moyennant la rétribution du dixième des recettes.

Sageret se trouvait à la tête d'une triple entreprise; dès lors, la réunion était possible. Fin mars, il engagea successivement Grandmesnil, Michot, Dugazon, Baptiste aîné, Monvel, Talma, Mmes Vestris et Petit-Vanhove et divisa, ensuite, le Théâtre-Français en deux sections, celle du Théâtre de la République et celle du Théâtre de l'Odéon, qui « pour l'avantage de

1. Ouvert le 16 août 1791, le Théâtre de la rue de Louvois qui avait l'aspect d'une caserne prit en 1794-1795 le nom de « Théâtre des Amis de la Patrie. »

2. Un des motifs allégués par Sageret pour justifier la restauration de la salle reposait sur le changement du goût du public, « parce que l'usage de dîner fort tard s'étant introduit à Paris, les amateurs du spectacle et les femmes elles-mêmes, au lieu de choisir des places en évidence, préféraient des loges séparées les unes des autres, où il était permis de se placer sans façon et sans toilette. »

l'art dramatique et conformément au vœu prononcé des gens de lettres, pouvaient jouer tout et tous les jours. »

La charge de diriger trois théâtres ne va pas sans péril. Sageret, ne recevant aucun écu du gouvernement, s'endetta et finit par manquer tout à fait à ses engagements. Le 24 janvier, le Théâtre de la République (1) dut fermer ses portes à la suite de la faillite de son directeur, dépossédé, en outre, le 17 février, de la concession de l'Odéon par arrêté du Directoire.

Le lendemain — coïncidence bizarre — un incendie dévorait le second Théâtre Français mais il eut au moins une conséquence heureuse, celle de hâter cette réunion tant souhaitée des Comédiens Français au Théâtre de la République.

— « Ah ! ah ! aurait dit Naudet en arrivant sur le lieu du sinistre, pour nous forcer à déménager, voilà une assignation bien chaude ! »

C'était le mot de la fin. Quant au pauvre Sageret, relâché après une arrestation de quelques jours, il mit toute son ardeur à rédiger un mémoire (2) où, avec une entière bonne foi, il s'efforçait de montrer à quel point il avait été victime de l'opération relative aux trois théâtres. « Quel fruit, disait-il, ai-je retiré de toutes mes peines, de tous mes efforts ? des procès, des saisies, des contraintes, la perte de ma tranquillité, celle de ma fortune, celle plus douloureuse encore d'une réputation jusqu'alors sans tache, suite d'une conduite laborieuse et irréprochable. » Et le pauvre Sageret se répandait en paroles d'amertume contre ceux dont il avait fait le bonheur et qui l'abandonnaient :

Jurant mais un peu tard qu'on ne l'y prendrait plus.

1. La section du Théâtre de la République comprenait, entre autres artistes : Molé, Fleury, Talma, Monvel, Dugazon, Dazincourt, Vanhove, M[lles] Vestris, Louise et Emilie Contat, Devienne, Vanhove, Mars, Mezeray, etc..., celle du Théâtre de l'Odéon : S[t]-Prix, S[t]-Fal, Grandménil, Naudet, M[lles] Raucourt, Fleury, Simon, etc.

2. Sageret : *Mémoire et comptes relatifs à la réunion des artistes français et à l'ad-*

Le 30 mai 1799, le Théâtre-Français, au grand complet, effectuait sa réouverture avec le *Cid* (Talma, Vanhove, Mme Petit) et l'*Ecole des Maris* (Grandmesnil, Dugazon, Mlles Mars, Mézeray (1) et Devienne).

Une tâche de restauration et de réparation s'imposait au Gouvernement. Pénétré du rôle de la Comédie-Française, il lui fallait asseoir sur des bases solides sa glorieuse destinée et entourer son existence de garanties durables. Ce fut l'œuvre du Premier Consul, puis de l'Empereur, œuvre marquée au coin d'une éclatante autorité.

L'acte de dotation du 2 juillet 1802 apparaît comme le fondement du régime nouveau et il convient de l'inscrire au seuil de la période que nous allons aborder :

Paris, le 13 messidor, l'an X de la République française, une et indivisible.

Les Consuls de la République, sur le rapport du ministre de l'intérieur,

Arrêtent :

Article premier. — Au 1er vendémiaire prochain, l'inscription au grand-livre de la dette publique, n° 14231, volume 24, somme 100.000 francs, sera transférée à la Caisse d'amortissement par le ministère de l'intérieur, et le produit en sera versé dans la caisse du Théâtre-Français.

Art. 2. — Au moyen dudit versement, les comédiens français acquitteront :

ministration des trois théâtres, de la République, de l'Odéon et de Feydeau. (Paris, Letellier. Brumaire an VIII.)

1. « A qui, disait Sageret dans son *Mémoire*, à qui le Théâtre de la République doit-il aujourd'hui la plus intelligente, la plus vive, la plus aimable des soubrettes ? A qui doit-il cette jeune et jolie Joséphine Mézeray, que l'Amour et les Grâces ont formée pour l'emploi des coquettes ? A moi seul. »

1° Le loyer de leur salle ;

2° Les pensions de retraite qui seront accordées avec l'agrément du gouvernement ;

3° L'indemnité annuelle qui a été promise à quelques artistes, à l'époque de leur réunion au Théâtre de la République, et qui a été payée jusqu'à ce jour sur les fonds du ministre de l'intérieur.

Art. 3. — La recette journalière de la Comédie sera employée à payer les parts et divisions ou fractions de part des comédiens, conformément à l'état qui existe aujourd'hui.

Il sera pareillement pourvu, sur les mêmes fonds, au traitement de ceux qui ne sont pas reçus à part, et à toutes les autres dépenses.

Aucun comédien ne recevra, à l'avenir, ni supplément, ni indemnité sur les fonds du ministère de l'intérieur ou de la police.

Art. 4. — A compter du 1er vendémiaire an XI, le prix des loges, par quelques personnes qu'elles soient occupées, sera versé dans la caisse du théâtre.

Art. 5. — Il sera soumis incessamment aux Consuls, par le ministre de l'intérieur, un règlement de police et d'administration pour tout ce qui intéresse la Comédie-Française.

Art. 6. — Le ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Le Premier Consul,
Signé : Bonaparte.

Pour le Premier Consul :
Le Secrétaire d'Etat,
Signé : Hugues B. Maret.

Pour ampliation :
Le ministre de l'Intérieur.
Signé : Chaptal.

Pour ampliation :
Le commissaire du Gouvernement,
Signé : Mahérault.

Le commissaire du gouvernement, M. Mahérault, agissait suivant les ordres de M. de Rémusat, préfet du palais.

Dès ce moment, l'ingérence de l'autorité dans les affaires de la Comédie-Française devint minutieuse, étroite et s'inspira à la fois de l'esprit de discipline et d'un sentiment de vive sollicitude. Le 2 avril 1803, M. de Rémusat établit un concours afin de donner des doubles à l'emploi des jeunes premiers dans la tragédie et des troisièmes amoureux et jeunes marquis dans la comédie ; il s'occupa, en outre, de classer les rôles de femmes en cinq catégories. De Saint-Cloud, le 28 nivôse an XI, le Premier Consul arrêta l'organisation définitive du Théâtre-Français puis, le 27 germinal an XII (17 avril 1804), en exécution de l'article 11 de l'arrêté pris par M. de Rémusat, les Comédiens passèrent devant Me Hua et son collègue, notaires à Paris, un acte de société, véritable charte commerciale de la Maison de Molière.

Voici quelques-unes de ses dispositions les plus caractéristiques :

Article premier. — Les comédiens français comparants se sont associés pour l'exploitation du Théâtre-Français, à Paris.

Art. 2. — Cette société a commencé à compter du 1er pluviôse an XI et sa durée est illimitée.

Art. 3. — Elle sera purement commanditaire sous l'autorité expresse du Gouvernement, au moyen de quoi chacun desdits sociétaires partagera les bénéfices de la société, en raison de la portion qu'il y aura, et en supportera les charges dans la même proportion, seulement sur les produits de ladite portion, sans qu'il puisse être établi aucune solidarité entre eux, et sans que leurs biens meubles et immeubles personnels en soient aucunement chargés.

Art. 4. — La société se divise en vingt-cinq parts qui seront réduites à vingt-trois dont une restera en séquestre pour les besoins imprévus.

Ces vingt-cinq parts seront distribuées et appartiendront auxdits

sociétaires dans les proportions fixées par un état arrêté par le préfet du palais du Gouvernement chargé de la surintendance du Théâtre-Français.

Art. 5. — Chaque part sera susceptible de sous-divisions ; aucun comédien ne pourra être admis dans la société à moins d'un quart de part.

Art. 6. — Après deux années, tout sociétaire à quart de part aura droit à un huitième de part, et, dans le cas où il ne vaquerait pas à cette époque une part ou portion de part dans laquelle il pût prendre ce huitième, il le prélèvera sur la part en réserve.

Art. 7. — Nul sociétaire ne pourra parvenir à une portion plus considérable que les trois huitièmes de part dont il est parlé dans l'article précédent que par délibération du Comité d'administration, conformément aux règlements.

Art. 9. — Les comédiens sociétaires actuellement en activité sont et demeurent classés conformément au tableau arrêté par le préfet.

A l'avenir ils le seront suivant le rang d'ancienneté dans l'emploi que désignera leur titre de réception.

Art. 10. — Le droit d'ancienneté datera pour les sociétaires du jour de leur réception, et le droit à la pension du jour même de leurs débuts.

Débuts et admissions

Art. 11. — Aucun sujet après ses débuts ne sera admis qu'à l'essai.

Cet essai durera plus ou moins longtemps selon que le Gouvernement ainsi que le Comité d'administration le jugeront convenable, et ne pourra néanmoins être de moins d'un an.

Retraite et pension. — Son service

Art. 12. — Après vingt ans de service seulement, tout sociétaire prendra sa retraite, à moins que le Gouvernement et le Comité d'administration n'en décident autrement.

Art. 13. — Le Sociétaire qui se retirera après vingt ans de service

aura droit à une pension viagère de deux mille francs de la part du Gouvernement et à une pension égale de la part de la société.

Si, à l'expiration desdites vingt années, il continue d'exercer, chacune des pensions sera augmentée de cent francs par chaque année au delà desdites vingt années jusqu'à sa retraite.

Art. 14. — Conformément à l'article 38 de l'organisation de la société, la pension de la société sera considérée comme secours alimentaire et ne pourra conséquemment être saisie par aucun créancier.

Art. 15. — S'il survient à l'un des sociétaires des accidents ou infirmités avant le terme de vingt années qui le mettent hors d'état de continuer son service, il aura droit à une quotité ou à la totalité de la pension de deux mille francs de la société, sauf le recours du sociétaire au Gouvernement pour raison de la pension qu'il accorde dans les cas pareils prévus par les règlements. La nature, la cause ou la gravité desdits accidents ou infirmités seront préalablement constatées par deux médecins et deux chirurgiens désignés par le Comité d'administration.

Art. 16. — Le payement des arrérages de pension sera fait de trois en trois mois.

Art. 17. — Pour assurer et effectuer le payement des pensions de la société, il sera établi un revenu annuel de cinquante mille francs qui sera destiné au payement des arrérages.

Art. 18. — La somme nécessaire pour produire ces cinquante mille francs sera fournie par les sociétaires sur les produits de la recette de la Comédie-Française. La retenue de cette somme sera faite par le caissier de la Comédie-Française à raison de cinquante mille francs par année, savoir : six mille francs par chaque mois d'hiver, à compter du 1er vendémiaire jusqu'au 1er germinal, et deux mille trois cent trente-trois francs trente-trois centimes, par chacun des six mois d'été, à compter du 1er germinal jusqu'au 1er vendémiaire.

Art. 19. — Ces sommes seront remises de mois en mois, par le caissier, entre les mains du notaire de la société, pour être par lui placées, à mesure desdites remises, sur le Mont-de-Piété, pour la nue propriété au profit des Sociétaires du Théâtre-Français, col-

lectivement, et pour l'usufruit à celui des pensionnaires du Théâtre-Français.

Les intérêts de ces sommes ainsi placées seront ajoutés aux capitaux progressivement jusqu'à la formation du capital nécessaire productif desdits cinquante mille francs, et sauf cependant la retenue annuelle pour l'acquittement des arrérages desdites pensions.

Art. 20. — Le fonds desdits cinquante mille francs appartiendra à la masse générale de la société pour sa nue propriété, pour former le gage desdites pensions ; en conséquence, aucun des comédiens pensionnaires, ni même la masse générale de ladite société, ne pourra rien en distraire ni disposer pour quelque cause que ce soit, même dans le cas de dissolution de la société par le fait desdits sociétaires, force majeure ou cas imprévus.

Art. 21. — Et attendu que chacun desdits sociétaires contribuera à la formation dudit capital de cinquante mille francs de revenu, à raison de sa part dans ladite société, par le seul fait de la retenue ci-dessus exprimée, la portion pour laquelle il aura contribué pendant son exercice lui sera remboursée, ou à ses héritiers, dans les trois mois qui suivront l'époque de sa retraite ou de son décès, avec l'intérêt sur le pied du denier vingt, sans retenue, à compter du jour de sa retraite ou de son décès.

Art. 25. — Tous les contrats, obligations ou reconnaissances qui seront souscrites et les inscriptions qui seront prises, le seront collectivement au profit des sociétaires du Théâtre-Français, pour la nue propriété et pour l'usufruit à celui des pensionnaires du Théâtre-Français, sans cependant que chacun desdits pensionnaires puisse prétendre audit capital.

Comité d'administration

Art. 29. — Les fonctions du Comité sous le rapport de l'administration sont d'inspection, de surveillance et de proposition. Elles sont réglées, ainsi que la partie des assemblées et de tout ce qui concerne l'administration, par un règlement particulier.

Art. 30. — Les membres ne pourront, sous peine de responsabilité personnelle, ordonnancer aucune somme au delà de cent francs sur le même objet sans l'aveu de la Société assemblée, ni

faire aucune poursuite judiciaire sans l'avis signé des membres composant le Conseil de la société.

Art. 31. — La police, tant des assemblées du Comité que des assemblées de la société, ainsi que les détails de l'administration seront fixés par un règlement particulier.

Comptabilité

Art. 32. — Les recettes seront faites et les dépenses de la société acquittées par un caissier choisi par la société et agréé par le Gouvernement.

Art. 40. — A la fin de chaque mois, les états de recette et de dépense seront visés et arrêtés par le commissaire du Gouvernement et le comité.

Art. 41. — Le caissier prélèvera, en la présence du commissaire du Gouvernement et des membres du comité, sur la recette :

1° Les honoraires des comédiens à l'essai et appointés, ainsi que la solde des employés et gagistes;

2° Le montant des mémoires, tant pour dépenses courantes que pour fournitures extraordinaires;

3° La somme prescrite pour le fonds et les arrérages des pensions de la société.

Art. 42. — Le surplus est partagé entre les sociétaires, suivant la portion de part déterminée pour chacun d'eux.

Art. 43. — Le caissier est autorisé à toucher tous les six mois à la caisse d'amortissement les arrérages de cent mille francs de rente accordés par le Gouvernement, ainsi que de toutes autres rentes et sommes qui pourront être accordées par le Gouvernement à la société à tel titre que ce soit.

Art. 45. — A la fin de chaque année, le caissier dressera un compte général de recettes et de dépenses, tant pour les fonds de la société que pour les fonds accordés par le Gouvernement ; ce compte sera arrêté définitivement par l'assemblée générale en la présence du commissaire du Gouvernement et des membres composant le Conseil de la Comédie.

Pièces nouvelles

Art. 46. — Aucune pièce ne pourra être représentée sur le théâtre desdits sociétaires que revêtue de l'approbation du Gouvernement.

Discipline

Art. 47. — Sera exclu de la société tout sociétaire qui aura été absent ou aura cessé son service six mois sans le consentement par écrit de la société, le tout sans préjudice des autres moyens de répression portés aux règlements pour ces cas et autres pareils.

Encouragements et récompenses

Art. 48. — Lorsque le Gouvernement et les sociétaires jugeront convenable de prolonger au delà de vingt-cinq ans le service d'un sociétaire, le sociétaire vétéran joindra à son traitement d'activité le tiers de la pension de la société, depuis vingt-cinq ans jusqu'à trente, la moitié depuis trente jusqu'à trente-cinq, et la totalité depuis trente-cinq jusqu'à sa retraite.

Cette mesure n'aura son exécution qu'à l'époque où les parts de la société seront réduites à vingt-trois, ainsi qu'il est prescrit ci-dessus.

Art. 49. — Tout sociétaire ayant servi trente ans aura droit au produit d'une représentation à son choix donnée par ses camarades lors de sa retraite de ladite société.

Adhésion à l'acte de société

Art. 50. — Les artistes qui seront par la suite reçus comme sociétaires seront tenus de prendre communication du présent acte de société, ensemble des règlements, et d'y adhérer par un acte particulier, ensuite des présentes, dans la huitaine de leur réception.

Toutes les difficultés qui pourront s'élever entre les artistes pen-

dant l'existence et la durée de la présente société sur aucune clause du présent acte en ce qui touche leurs intérêts respectifs et en toutes matières contentieuses, seront jugées en dernier ressort par les membres composant le Conseil de la Comédie.

La décision qui sera portée sera sans appel et sans recours en cassation.

Conseil

Art. 51. — Il y aura un Conseil de la société.

Art. 52. — Le Conseil sera composé de jurisconsultes, avocats, notaires et avoués.

Un dernier article désignait nominativement les membres devant composer le conseil. Suivaient les signatures. Diverses modifications à cet acte de société intervinrent au cours des événements, mais il nous paraît superflu de les préciser. Bornons-nous à constater qu'elles reçurent au fur et à mesure l'adhésion des sociétaires et des intéressés.

Les Comédiens comprirent qu'il y avait intérêt à entretenir de bonnes relations avec le pouvoir ; aussi, se montrèrent-ils toujours envers lui respectueux et attentionnés. Guidés par le sentiment patriotique et leur « attachement inviolable à l'auguste chef du gouvernement », ils votèrent, le 4 juin 1803, une somme de 2.500 francs comme contribution volontaire aux frais de la guerre avec l'Angleterre.

Cependant, les rangs de la vieille Comédie Française s'éclaircissaient peu à peu en se rajeunissant. L'année 1802 avait vu la mort de Champville et du grand acteur Molé, la retraite de sociétaire de Mme Vestris et les débuts de Mlles Duchesnois et Georges Weymer. C'était le début d'une série de deuils : en 1803, la Comédie-Française dut déplorer la perte de la célèbre Clairon, de Bellemont, de Mlle Duménil, de Vanhove et Elisabeth Gontier.

Le Théâtre-Français comblait de son mieux tous ces vides cruellement ressentis. L'activité de M. de Rémusat était inlassable : un arrêté du 10 septembre partagea l'emploi des reines et des premiers rôles entre les deux grandes rivales et tragédiennes du moment, Mlles Georges et Duchesnois, qui, quelques jours après, reçurent l'ordre d'aborder la comédie. L'inimitié des deux artistes, appelées ensemble, le 17 mars 1804, au sociétariat s'accentua encore, mais si la querelle ravissait le public toujours curieux d'assister au spectacle des tiraillements et des froissements entre comédiens, il parut à l'autorité que le répertoire et la discipline intérieure de la Maison en éprouvaient grand dommage. Aussi, M. de Rémusat, s'autorisant de l'arrêté pris par lui-même, le 5 mai 1804, qui consacrait le principe des droits acquis par l'ancienneté des services rendus, résolut-il de vider une fois pour toutes le différend. Il décida que Mlle Duchesnois aurait la priorité aux assemblées de sociétaires et doublerait, la première, les rôles de grandes princesses ; Mlle Georges devait doubler, la première, ceux de reines.

Le 4 juin 1804 eut lieu à l'Hôtel de Ville le serment à l'Empire ; la Comédie-Française en tant qu'institution d'Etat dut y participer. M. de Rémusat ne quitta pas son poste mais échangea son premier titre contre celui plus décoratif et plus pompeux de premier chambellan de la maison impériale. C'est de cette qualité qu'il signa les trois arrêtés suivants d'un caractère trop typique pour n'être point cités textuellement :

Paris, ce 8 Brumaire an 13.

Le premier Chambellan de Sa Majesté Impériale, chargé de la surintendance du Théâtre-Français,

Vu l'abus qui a été fait des congés, et le tort qui en est résulté pour la régularité du service, les plaisirs du public et l'intérêt de la société,

Arrête ce qui suit :

Article premier. — Toutes les promesses ou engagemens faits jusqu'à ce jour relativement aux congés, sont et demeurent anéantis, et comme non-avenus.

Art. II. — A l'avenir, il ne sera accordé de congés qu'aux termes et conditions portés par les articles 66, 67 et 68 de l'organisation.

Art. III. — Il ne pourra être accordé plus de deux congés à-la-fois, et à des comédiens jouant des genres différens.

Art. IV. — Le Commissaire impérial est chargé de veiller à l'exécution du présent arrêté, qu'il fera transcrire sur les registres de la société.

Le premier Chambellan, signé : REMUZAT.

Pour copie conforme :

Le Commissaire impérial, MAHÉRAULT.

Paris, le 30 Brumaire an 13.

Le premier Chambellan de Sa Majesté Impériale, chargé de la surintendance du Théâtre-Français,

Arrête ce qui suit :

Article premier. — Aucun comédien ne sera admis à voter sur la réception des pièces, que six ans après sa réception dans la société, à moins qu'il n'ait trente ans accomplis, au moment de son admission.

Cependant il aura droit d'assister aux lectures, et recevra son jeton.

Art. II. — Tout sociétaire sera tenu de rédiger son avis en termes honnêtes, sans aucunes expressions plaisantes ou injurieuses.

Art. III. — Tout bulletin d'acceptation, de correction ou de refus devra être motivé.

Dans le cas contraire, il sera nul, et le plus ancien des aspirans, qui se trouvera présent, sera invité, pour les remplacer, à émettre son avis par écrit.

Art. IV. — Le nombre des votans devra toujours être au moins de neuf individus.

Art. V. — Le Commissaire impérial est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera inscrit sur les registres de la société.

Le premier Chambellan, signé : Remuzat.

Pour copie conforme :

Le Commissaire impérial, Mahérault.

Paris, le 15 frimaire an 13.

Le premier Chambellan de Sa Majesté Impériale, chargé de la surintendance du Théâtre-Français,

Arrête ce qui suit :

Article premier. — Tout comédien du Théâtre-Français sera tenu de savoir tout son répertoire.

Art. II. — En conséquence, tout acteur, chef d'emploi, double ou appointé, donnera dans l'espace de quatre jours, au Commissaire impérial, la liste des rôles de son emploi qu'il est en état de jouer sur-le-champ, et celle des rôles qui n'exigeraient que quelques jours d'études.

Art. III. — De ces diverses listes il en sera formé trois générales ; la première, des pièces en état d'être jouées sur-le-champ ; la deuxième, des pièces dans lesquelles il ne manque que quelques rôles, et la troisième, des pièces qui sont à remettre en totalité.

Art. IV. — Le Commissaire impérial, de concert avec le comité, choisira dans la deuxième liste une tragédie et deux comédies (dont une petite pièce), qui devront être jouées dans le mois, à jour fixe, sous peine, pour l'acteur qui fera reculer la représentation, de 50 fr. d'amende pour la première fois ; de 100 fr. pour la deuxième fois, et de 150 fr. pour la troisième fois.

Art. V. — Ce choix continuera jusqu'à ce que toutes les pièces du répertoire soient sues et montées.

La même marche sera suivie à mesure qu'un rôle viendra à vaquer dans une pièce.

Art. VI. — Chacune de ces pièces sera jouée au moins deux fois à Paris pour les chefs, et au moins une fois pour les doubles à Versailles.

Art. VII. — A l'avenir, aucun Comédien ne sera reçu à l'essai, ni aux appointemens, qu'il ne sache la moitié de son emploi, et si, au bout d'un an, il n'en sait la totalité, son admission par là même sera nulle.

Art. VIII. — Le Commissaire impérial est chargé de veiller à l'exécution du présent arrêté, qui sera inscrit sur les registres de la société.

Le premier Chambellan, signé : REMUZAT.

Pour copie conforme :

Le Commissaire impérial, MAHÉRAULT.

D'autres règlements inspirés par l'Empereur vinrent, par la suite, enrayer des abus persistants et prescrire d'utiles mesures comme celle, par exemple, donnant mission au Comité et aux deux semainiers d'arrêter chaque semaine le répertoire, soumis à l'assemblée générale le lundi suivant (décret du 6 mai 1806). De Fontainebleau, le 1er novembre 1807, autre décret nommant M. de Rémusat surintendant général du Théâtre-Français, des théâtres Feydeau et de l'Impératrice. Ses pouvoirs administratifs étaient absolus et s'étendaient aussi bien aux admissions, gratifications à accorder qu'à l'établissement du budget et aux demandes de congé. De même, les billets gratis étaient supprimés et, à part les sociétaires qui disposaient de six places, les pensionnaires d'une seule, les auteurs et les débutants d'un nombre étroitement limité, toutes autres entrées devaient recevoir l'approbation du surintendant. En 1808, il y eut une ombre au tableau causée par le brusque départ pour la Russie de Mlle Georges. Condamnée à une amende de 3.000 francs, rayée du sociétariat, elle ne put que bien plus tard rentrer en grâces et reprendre ses rôles sur une scène dont elle fut un des plus beaux ornements.

A considérer dans leur ensemble les interventions répétées du gouvernement en faveur de la Comédie-Française, on peut juger en quel honneur il tenait l'Institution. Il avait encore une tâche à remplir, celle de coordonner en un document unique des dispositions éparses et fugitives. Le Théâtre-Français possédait une situation commerciale nettement établie avec l'acte de société du 27 germinal an XII mais il attendait toujours sa constitution administrative. Le nom de Napoléon devait s'attacher à cette œuvre : le Décret de Moscou jeta définitivement les bases du plus grand monument élevé à la gloire du génie français.

M. Villemain nous rapporte d'après M. de Narbonne, aide de camp de l'Empereur, les circonstances qui accompagnèrent la signature et l'expédition de cet acte impérissable :

« Le soir même du 15 octobre 1812, dans le salon où se trouvaient quelques grands de sa cour guerrière et les premiers officiers de son service, l'Empereur parla du décret signé le matin, comme d'une nouvelle pour Paris ; il en causait familièrement : on eût dit que, voulant se délivrer des angoisses de sa pensée, cherchant à tout prix une distraction, il prenait la plus frivole.

« Le salon du Kremlin qu'occupait l'Empereur, au-dessous du logement d'honneur de la Czarine, était éclairé de grands lustres ; un feu âpre brillait dans la vaste cheminée ornée de marbre et d'or. L'Empereur se promenait à grands pas, jetant quelques paroles sur le genre de magnificence qui convient à un grand Empire, l'importance politique des arts, de l'art dramatique en particulier, le Théâtre-Français, Corneille, Talma.

« On se taisait autour de lui. L'esprit le plus prêt à tous les entretiens, mais aussi le plus grave et le plus attentif aux besoins sérieux de l'armée, M. Daru, alors accablé de mille soins, n'était pas présent ; quelques généraux, soit modestie, soit indifférence, écoutaient sans rien dire. Evidemment un poids de doute et d'inquiétude pesait sur tous les esprits et ne leur laissait guère la

force d'entrer dans ce délassement, que le génie tourmenté se donnait lui-même.

« J'aurais dû, mon cher Narbonne, dit tout à coup l'Empereur, vous consulter, avant d'expédier mon Décret de ce matin, sur la chose même dont nous parlons. Vous avez, j'en suis sûr, fort aimé le théâtre dans votre jeunesse ; et vous y étiez grand connaisseur. Il est vrai, je crois, que c'était surtout le théâtre comique, les grandes manières du monde, Célimène, Mlle Contat...

« Moi, j'aime surtout la tragédie, haute, sublime, comme l'a faite Corneille. Les grands hommes y sont plus vrais que dans l'histoire : on ne les y voit que dans les crises qui les développent, dans les moments de décision suprême ; et on n'est pas surchargé de tout ce préparatoire de détails et de conjectures, que les historiens nous donnent souvent à faux. C'est autant de gagné pour la gloire ; car, mon cher, il y a bien des misères dans l'homme, des fluctuations, des doutes : tout cela doit disparaître dans le héros. C'est la statue monumentale où ne s'aperçoivent plus les infirmités et les frissons de la chair ; c'est le *Persée* de Benvenuto Cellini, ce groupe correct et sublime, où on ne soupçonne guère, par ma foi, la présence du plomb vil et des assiettes d'étain, que l'artiste en fureur avait jetés dans le moule bouillonnant, pour en faire sortir son demi-dieu d'airain.

« Je sais gré à la Tragédie de grandir ainsi quelques hommes, ou plutôt de les rendre à leur vraie stature d'êtres supérieurs, dans un corps mortel ; j'aurais voulu seulement que nos poètes aient su faire cela pour les héros modernes. Pourquoi non ? Le génie n'est pas rapetissé depuis César ; mais nos poètes n'ont rien entendu au génie moderne, pas plus à Henri IV qu'à Philippe-le-Bel....

« M. de Narbonne hésitait à répondre ; il voyait là, au milieu des tristes réalités du moment, une secousse d'attention spéculative et de libre rêverie que se commandait cet esprit puissant, ou peut-être une illusion de sécurité que, dans son inquiétude, il voulait étendre sur l'esprit des autres. »

Le Décret de Moscou, œuvre d'éclectisme par excellence, demeure toujours debout. Il a résisté à des assauts sans nom-

bre et s'est imposé à l'admiration de tous. Le Théâtre-Français, qu'il a conduit victorieusement à toutes les batailles, lui doit sa grandeur ; on peut dire qu'il est resté son principe de vie après avoir assuré sa prospérité.

Bien qu'invoqué souvent, il n'a pas toujours été apprécié selon sa portée. Aussi, croyons-nous utile de le reproduire ici dans son intégralité :

Au quartier de Moscou, le 11 octobre 1812.

NAPOLÉON, Empereur des Français, Roi d'Italie, Protecteur de la Confédération du Rhin, Médiateur de la Confédération suisse, etc.,

Sur le rapport de notre Ministre de l'intérieur,

Notre Conseil d'État entendu,

Nous avons décrété et décrétons ce qui suit :

TITRE PREMIER

DE LA DIRECTION ET SURVEILLANCE DU THÉATRE-FRANÇAIS

Article premier. — Le Théâtre-Français continuera d'être placé sous la surveillance et la direction du surintendant de nos spectacles.

Art. 2. — Un commissaire impérial, nommé par nous, sera chargé de transmettre aux comédiens les ordres du surintendant. Il surveillera toutes les parties de l'administration et de la comptabilité.

Art. 3. — Il sera chargé, sous sa responsabilité, de faire exécuter, dans toutes leurs dispositions, les règlements et les ordres de service du surintendant.

A cet effet, il donnera personnellement tous les ordres nécessaires.

Art. 4. — En cas d'inexécution ou de violation des règlements, il en dressera procès-verbal et le remettra au surintendant.

TITRE II

DE L'ASSOCIATION DU THÉATRE-FRANÇAIS

SECTION PREMIÈRE

De la division en parts.

Art. 5. — Les comédiens de notre Théâtre-Français continueront d'être réunis en société, laquelle sera administrée selon les règles ci-après.

Art. 6. — Le produit des recettes, tous les frais et dépenses prélevés, sera divisé en vingt-quatre parts.

Art. 7. — Une de ces parts sera mise en réserve, pour être affectée par le surintendant aux besoins imprévus : si elle n'est pas employée en entier, le surplus sera distribué à la fin de l'année entre les sociétaires.

Art. 8. — Une demi-part sera remise en réserve pour augmenter le fonds des pensions de la société.

Art. 9. — Une demi-part sera employée annuellement en décorations, ameublements, costumes du magasin, réparations des loges et entretien de la salle, d'après les ordres du surintendant. Les réserves ordonnées par les articles 7, 8 et 9 n'auront lieu que successivement et à mesure des vacances.

Art. 10. — Les vingt-deux parts restantes continueront d'être réparties entre les comédiens sociétaires, depuis un huitième de part jusqu'à une part entière, qui sera le *maximum*.

Art. 11. — Les parts ou les portions de parts vacantes seront accordées ou distribuées par le surintendant de nos spectacles.

SECTION II

Des pensions et retraites.

---

§ 1. — *Du temps nécessaire pour obtenir la pension et de sa quotité*

Art. 12. — Tout sociétaire qui sera reçu contractera l'engagement de jouer pendant vingt ans ; et, après vingt ans de service

non interrompus, il pourra prendre sa retraite, à moins que le surintendant ne juge à propos de le retenir.

Les vingt ans dateront du jour des débuts, lorsqu'ils auront été immédiatement suivis de l'admission à l'essai et ensuite dans la société.

Art. 13. — Le sociétaire qui se retirera après vingt ans aura droit : 1° à une pension viagère de 2.000 francs sur les fonds affectés au Théâtre-Français par le décret du 13 messidor an X ; 2° à une pension de pareille somme sur le fonds de la société dont il est parlé à l'article 8.

Art. 14. — Si le surintendant juge convenable de prolonger le service d'un sociétaire au delà de vingt ans, il sera ajouté, quand il se retirera, 100 francs de plus par an à chacune des pensions dont il est parlé à l'article précédent.

Art. 15. — Un sociétaire qu'un accident, ayant pour cause immédiate le service de notre Théâtre-Français ou des théâtres de nos palais, obligerait de se retirer avant d'avoir accompli ses vingt ans, recevra en entier les pensions fixées par l'article 13.

Art. 16. — En cas d'incapacité de servir, provenant d'une autre cause que celle énoncée dans l'article 15, le sociétaire pourra, même avant ses vingt ans de service, être mis en retraite par ordre du surintendant.

En ce cas, et s'il a plus de dix ans de service, il aura droit à une pension sur les fonds du Gouvernement, et une sur les fonds des sociétaires ; chacune de ces pensions sera de 100 francs par année de service s'il était à part entière, de 75 francs, s'il était à trois quarts de part, et ainsi dans la proportion de sa part dans les bénéfices de la société.

Art. 17. — Si le sociétaire a moins de dix ans de service, le surintendant pourra nous proposer la pension qu'il croira convenable de lui accorder, selon les services rendus à la société et les circonstances où il se trouvera.

Art. 18. — Toutes ces pensions seront accordées par décisions rendues en notre Conseil d'État, sur l'avis du comité, comme il a été statué pour notre Académie impériale de musique, par notre décret du 20 janvier 1811.

§ 2. — *Des moyens de paiement des pensions*

Art. 19. — Les pensions accordées sur le fonds de 100.000 francs de rente accordé par nous à notre Théâtre-Français seront acquittées tous les trois mois sur les fonds qui seront touchés à la caisse d'amortissement.

Art. 20. — En cas d'insuffisance, il y sera pourvu avec la part mise en réserve pour les besoins imprévus.

Art. 21. — Pour assurer le paiement des pensions accordées sur les fonds particuliers de la société, il sera prélevé, chaque année, et mois par mois, sur la recette générale, une somme de 50.000 francs.

Art. 22. — Cette somme sera versée entre les mains du notaire du Théâtre-Français, et placée par lui à mesure pour le compte de la société, selon les règles prescrites par l'article 32.

Art. 23. — Aucun sociétaire ne peut aliéner ni engager la portion pour laquelle il contribue au fonds de cette rente.

Art. 24. — A la retraite de chaque sociétaire ou à son décès, le remboursement du capital de cette retenue sera fait à chaque sociétaire ou à ses héritiers au prorata de ce qu'il y aura contribué.

Art. 25. — Tout sociétaire qui quittera le Théâtre sans en avoir obtenu la permission du surintendant perdra la somme pour laquelle il aura contribué et n'aura droit à aucune pension.

Art. 26. — Jusqu'à ce qu'au moyen des dispositions ci-dessus une rente de 50.000 francs soit entièrement constituée, les pensions de la société seront payées tant sur les intérêts des fonds mis en réserve que sur les recettes générales de chaque mois.

Art. 27. — Quand la rente sera constituée, s'il y a de l'excédent après le paiement annuel des pensions, il en sera disposé pour l'avantage de la société, avec l'autorisation du surintendant.

Section III

De la retraite des acteurs aux appointements et employés

Art. 28. — Après vingt ans ou plus de service non interrompu par un acteur ou une actrice aux appointements, après dix ans de

service seulement en cas d'infirmités, enfin en cas d'accident, comme il est dit pour les sociétaires (art. 15), le surintendant pourra nous proposer d'accorder, moitié sur le fonds de 100.000 francs, moitié sur celui de la société, une pension, laquelle, tout compris, ne pourra excéder la moitié du traitement dont l'acteur ou l'actrice aura joui, les trois dernières années de son service.

Art. 29. — Le commissaire impérial pourra aussi obtenir une retraite ou pension d'après les règles établies en l'article 28 ; mais elle sera payée en entier sur le fonds de 100.000 francs.

TITRE III

Section I

De l'administration des intérêts de la société

Art. 30. — Un comité composé de six hommes membres de la société, présidé par le commissaire impérial, et ayant un secrétaire pour tenir registre des délibérations, sera chargé de la régie et administration des intérêts de la société.

Le surintendant nommera, chaque année, les membres de ce comité.

Ils seront indéfiniment rééligibles.

Trois de ces membres seront chargés de l'expédition de ses résolutions.

Art. 31. — Le surintendant pourra révoquer et remplacer à volonté.

Art. 32. — Les fonctions de ce comité seront particulièrement :

1° De dresser, chaque année, le budget ou état présumé des dépenses de tout genre, de le soumettre à l'examen de l'assemblée générale des sociétaires et à l'approbation du surintendant ;

2° D'ordonner et faire acquitter, dans les limites portées au budget pour chaque nature de dépenses, celles qui seront nécessaires pour toutes les parties du service ; à l'effet de quoi, un de ses membres sera proposé à la signature des ordres de fourniture au travail et des mandats de payement ;

3° De la passation de tous marchés, obligations pour le service, ou actes pour la société ;

4° D'inspecter, régler ou ordonner dans toutes les parties de la salle, du Théâtre, des magasins, etc. ;

5° De vérifier les recettes, d'inspecter la caisse et de faire effectuer le paiement des parts, traitements, pensions ou sommes mises en réserve selon le présent règlement ;

6° D'exercer pour tous recouvrements, ou en tout autre cas, tant en demandant qu'en défendant, toutes les actions et droits de la société, après avoir toutefois pris l'avis de l'assemblée générale et l'autorisation du surintendant.

Section II

Des dépenses, des paiements et de la comptabilité

Art. 33. — Le caissier sera nommé par le comité et soumis à l'approbation du surintendant.

Il fournira en immeubles un cautionnement de 60.000 francs, dont les titres seront vérifiés par le notaire du théâtre, qui fera faire tous les actes conservatoires au nom de la société.

Art. 34. — A la fin de chaque mois, les états de recette et dépense seront arrêtés par le comité et approuvés par le commissaire impérial.

Art. 35. — D'après cet arrêté et cette approbation, seront prélevés sur la recette, d'abord les droits d'auteur, ensuite toutes les dépenses : 1° pour appointements d'acteurs ; traitements d'employés ou gagistes ; 2° la somme prescrite pour le fonds des pensions de la société ; 3° le montant des mémoires, tant pour dépenses courantes que pour fournitures extraordinaires.

Art. 36. — Le reste sera partagé conformément aux articles 6, 7, 8, 9 et 10.

Art. 37. — Le caissier touchera, tous les trois mois, à la caisse d'amortissement, le quart de 100.000 francs de rentes affectés au Théâtre-Français, et soldera, avec ces 25.000 francs, et, au besoin, avec le produit de la part dont il est parlé à l'article 7, sur des états dressés par le commissaire impérial et arrêtés par le surin-

tendant : 1° les pensions des acteurs retirés ou autres pensionnaires ; 2° les indemnités pour supplément d'appointements accordées aux acteurs ; 3° le traitement du commissaire impérial ; 4° le loyer de la salle.

Art. 38. — A la fin de chaque année, le caissier dressera le compte des recettes et dépenses, pour le fonds de la société.

Art. 39. — Ce compte sera remis au comité, qui l'examinera et donnera son avis.

Il sera présenté ensuite à l'assemblée générale des sociétaires, qui pourra nommer une commission de trois de ses membres, pour le revoir, et y faire des observations, s'il y a lieu, dans une autre assemblée générale.

Enfin le compte sera soumis au surintendant, qui l'approuvera, s'il y a lieu.

Art. 40. — Le caissier dressera également le compte des 100.000 francs accordés par le Gouvernement et des parts mises à la disposition du surintendant. Ce compte sera visé par le commissaire impérial et arrêté par le surintendant.

Art. 41. — Sur la part réservée aux besoins imprévus, il pourra être accordé par le surintendant, aux acteurs ou actrices qui se trouveraient chargés de dépenses trop considérables de costumes ou de toilette, une autorisation pour se faire faire par le magasin des habits pour jouer un ou plusieurs rôles.

Section III

Des assemblées générales

Art. 42. — L'assemblée générale de tous les sociétaires est convoquée nécessairement par le comité et a lieu pour les objets suivants :

1° Au plus tard dans la première semaine du dernier mois de l'année pour examiner et donner son avis sur le budget de l'année suivante, conformément au paragraphe 1er de l'article 22 ;

2° Au plus tard dans la dernière semaine du premier mois de chaque année, pour examiner le compte de l'année précédente, et

ensuite pour entendre le rapport de la commission, s'il y en a eu une nommée.

Art. 43. — L'assemblée générale doit être, en outre, convoquée par le comité toutes les fois qu'il y a lieu à placement de fonds, actions à soutenir, en défendant ou demandant, dépenses à faire excédant celles autorisées par le budget ; cas auquel l'assemblée générale doit donner son avis, après quoi le surintendant décide, après avoir pris l'avis du conseil, dont il est parlé au titre VII.

Art. 44. — L'assemblée générale peut, au surplus, être convoquée par ordre du surintendant, quand il juge nécessaire de la consulter, ou avec son autorisation, si le comité la demande, pour tous les cas extraordinaires et imprévus.

TITRE IV

DE L'ADMINISTRATION THÉATRALE

SECTION I

Dispositions générales

Art. 45. — Le comité établi par l'article 30 sera également chargé de tout ce qui concerne l'administration théâtrale, la formation des répertoires, l'exécution des ordres de début, la réception des pièces nouvelles, sous la surveillance du commissaire impérial et l'autorité du surintendant.

SECTION II

Des répertoires

---

§ 1er. — *De la distribution des emplois*

Art. 46. — Le surintendant déterminera, aussitôt la publication du présent règlement, la distribution exacte des différents emplois.

Il fera dresser, en conséquence, un état général de toutes les pièces, soit sues, soit à remettre, avec les noms des acteurs et actrices sociétaires qui doivent jouer en premier, en double et en troisième, les rôles de chacune de ces pièces, selon leur emploi et leur ancienneté, afin qu'il n'y ait plus aucune contestation à cet égard.

Art. 47. — Nul acteur ou actrice ne pourra tenir en premier deux emplois différents, sans une autorisation spéciale du surintendant, qui ne l'accordera que rarement et pour de puissants motifs.

Art. 48. — Si un acteur ou actrice tenant un emploi en chef veut jouer dans un autre, par exemple, si, tenant un emploi tragique, il veut jouer dans la comédie, ou si, jouant les rôles de jeune premier, il veut jouer un autre emploi, il ne pourra primer celui qui tenait l'emploi en chef auparavant ; mais il tiendra ledit emploi en second, quand même il serait plus ancien que son camarade.

Notre surintendant pourra seulement l'autoriser à jouer les rôles du nouvel emploi qu'il voudra prendre, alternativement avec celui qui les jouait en chef ou en premier.

§ 2. — *De la formation du répertoire*

Art. 49. — Le répertoire sera formé dans le comité établi par l'article 30, auquel seront adjointes, pour cet objet seulement, deux femmes sociétaires, conformément à l'arrêt du conseil du 9 décembre 1780.

Art. 50. — Les répertoires seront faits de manière que chaque rôle ait un second ou double désigné, qui puisse jouer à défaut de l'acteur en premier, s'il a des excuses valables, et sans que, pour cause de l'absence d'un ou plusieurs acteurs en premier, la pièce puisse être changée ou sa représentation retardée.

Art. 51. — Pour veiller à l'exécution du répertoire, deux sociétaires seront adjoints au comité, sous le titre de *semainiers;* chaque sociétaire sera semainier à son tour.

Art. 52. — Si un double étant chargé d'un rôle par le répertoire

tombe malade, le chef se portant bien sera tenu de le jouer, sur l'avis que lui en donnera le semainier.

Art. 53. — Un acteur en chef ne pourra refuser de jouer ni abandonner tout à fait à son double aucun des premiers rôles de son emploi ; il les jouera, bons ou mauvais, quand il sera appelé par le répertoire.

Art. 54. — Aucun acteur en chef ne pourra se réserver un ou plusieurs rôles de son emploi. Le comité prendra les mesures nécessaires pour que les doubles soient entendus par le public dans les principaux rôles de leurs emplois respectifs trois ou quatre fois par mois.

Il veillera également à ce que les acteurs à l'essai soient mis à portée d'exercer leurs talents et de faire juger leurs progrès.

Les acteurs jouant les rôles en second pourront réclamer en cas d'inexécution du présent article ; et le surintendant donnera des ordres sans délai pour que le comité s'y conforme, sous peine, envers l'acteur en chef opposant et chacun des membres du Comité qui n'y auront pas pourvu, d'une amende de trois cents francs.

Notre commissaire près le théâtre sera responsable de l'inexécution du présent article, s'il n'a dressé procès-verbal des contraventions, à l'effet d'y faire pourvoir par le surintendant et de faire payer les amendes.

Art. 55. — Nos comédiens seront tenus de mettre à la scène, tous les mois, un grand ouvrage, ou du moins deux petits ouvrages, nouveaux ou remis.

Dans le nombre de ces pièces seront des pièces d'auteurs vivants.

Il est enjoint au comité et au surintendant de tenir la main à l'exécution de cet article.

Art. 56. — Les assemblées des samedis de chaque semaine continueront d'avoir lieu ; et tous les acteurs seront tenus de s'y trouver pour prendre communication du répertoire.

Il continuera d'être délivré des jetons aux acteurs présents.

Art. 57. — Tous acteurs et actrices pourront faire des observations et demander des changements au répertoire pour des motifs valables, sur lesquels il sera statué provisoirement par le commissaire impérial et définitivement par le surintendant.

Art. 58. — Le répertoire se fera, la première fois, pour quinze jours. Il en sera envoyé copie au préfet de police.

Le samedi d'après se fera celui de la semaine en suivant, et ainsi successivement.

Art. 59. — Quant le répertoire aura été réglé, chacun sera tenu de jouer le rôle pour lequel il aurait été inscrit, à moins de causes légitimes approuvées par le comité présidé par le commissaire impérial, et dont il sera rendu compte au surintendant, sous peine de cent cinquante francs d'amende.

Art. 60. — Si un acteur ayant fait changer la représentation pour cause de maladie est aperçu dans une promenade, à un spectacle, ou s'il sort de chez lui, il sera mis à une amende de trois cents francs.

Section III

Des débuts

Art. 61. — Le surintendant donnera seul les ordres de début sur notre Théâtre-Français. Les débuts n'auront pas lieu du 1er novembre jusqu'au 15 avril.

Art. 62. — Ces ordres seront présentés au comité, qui sera tenu de les enregistrer et de mettre au premier répertoire les trois pièces que les débutants demanderont.

Art. 63. — Le surintendant pourra appeler pour débuter les élèves de notre Conservatoire, ceux des maîtres particuliers, ou les acteurs des autres théâtres de notre Empire ; auquel cas leurs engagements seront suspendus et rompus, s'ils sont admis à l'essai.

Art. 64. — Les acteurs et actrices qui auront des rôles dans ces pièces ne pourront refuser de les jouer, sous peine de cent cinquante francs d'amende.

Art. 65. — On sera obligé indispensablement à une répétition entière pour chaque pièce où les débutants devront jouer, sous peine de vingt-cinq francs d'amende pour chaque absent.

Art. 66. — Le comité proposera ensuite d'autres rôles à jouer par le débutant : et le surintendant en déterminera trois que le débutant sera tenu de jouer après des répétitions particulières et une répétition générale, comme il est dit à l'article 65.

Art. 67. — Les débutants qui auront eu des succès et annoncé des talents seront reçus à l'essai au moins pour un an, et ensuite comme sociétaires par le surintendant, selon qu'il le jugera convenable.

TITRE V

DES PIÈCES NOUVELLES ET DES AUTEURS

Art. 68. — La lecture des pièces nouvelles se fera devant un comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens sociétaires, par le surintendant, qui nommera en outre trois suppléants, pour que le nombre des membres du comité soit toujours complet.

Art. 69. — L'admission a lieu à la pluralité absolue des voix.

Art. 70. — Si une partie des voix est pour le renvoi à correction, on refait un tour de scrutin sur la question du renvoi et on vote par oui ou non.

Art. 71. — S'il n'y a que quatre voix pour le renvoi à correction, la pièce est reçue.

Art. 72. — La part d'auteur dans le produit des recettes, le tiers prélevé pour les frais, est du huitième pour une pièce en cinq ou en quatre actes, du douzième pour une pièce en trois actes, et du seizième pour une pièce en un et en deux actes ; cependant les auteurs et les comédiens peuvent faire toute autre convention de gré à gré.

Art. 73. — L'auteur jouit de ses entrées, du moment où sa pièce est mise en répétition, et les conserve trois ans après la première représentation pour un ouvrage en cinq et en quatre actes, deux ans pour un ouvrage en trois actes, un an pour une pièce en un ou deux actes. L'auteur de deux pièces en cinq ou en quatre actes, ou de trois pièces en trois actes, ou de quatre pièces en un acte, restées au théâtre, a ses entrées sa vie durant.

TITRE VI

DE LA POLICE

Art. 74. — La présidence et la police des assemblées, soit générales, soit des divers comités, sont exercées par le commissaire impérial.

Art. 75. — Tout sujet qui manque à la subordination envers ses supérieurs, qui, sans excuses jugées valables, fait changer le spectacle indiqué sur le répertoire, ou refuse de jouer, soit un rôle de son emploi, soit tout autre rôle qui peut lui être distribué pour le service des théâtres de nos palais, ou qui fait manquer le service en ne se trouvant pas à son poste aux heures fixées, est condamné, suivant la gravité des cas, à l'une des peines suivantes.

Art. 76. — Ces peines sont les amendes, l'exclusion des assemblées générales des sociétaires et du comité d'administration, l'expulsion momentanée ou définitive du théâtre, la perte de la pension et les arrêts.

Art. 77. — Les amendes au-dessous de vingt-cinq francs sont prononcées par le comité, présidé par le commissaire impérial.

L'exclusion des assemblées générales et du comité d'administration peut l'être de la même manière ; mais le commissaire impérial est tenu de rendre compte des motifs au surintendant.

Le commissaire impérial qui aura requis le comité d'infliger une peine, en instruira, en cas de refus, le surintendant, qui prononcera.

Art. 78. — Les amendes au-dessus de vingt-cinq francs et les autres punitions sont infligées par le surintendant, sur le rapport motivé du commissaire impérial.

L'expulsion définitive n'aura lieu que dans les cas graves, et après avoir pris l'avis du comité.

Art. 79. — Aucun sujet ne peut s'absenter sans la permission du surintendant.

Art. 80. — Les congés sont délivrés par le surintendant qui n'en peut pas accorder plus de deux à la fois, ni pour plus de deux

mois, ils ne peuvent avoir lieu que depuis le 1er mai jusqu'au 1er novembre.

Art. 81. — Tout sujet qui, ayant obtenu un congé, en outrepasse le terme, paye une amende égale au produit de sa part, pendant tout le temps qu'il aura été absent du théâtre.

Art. 82. — Lorsqu'un sujet, après dix années de service, aura réitéré pendant une année la demande de sa retraite, et qu'il déclarera qu'il est dans l'intention de ne plus jouer sur aucun théâtre, ni français, ni étranger, sa retraite ne pourra lui être refusée ; mais il n'aura droit à aucune pension, ni à retirer sa part du fonds annuel de cinquante mille francs.

TITRE VII

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Art. 83. — Les comédiens français ne pourront se dispenser de donner tous les jours spectacle, sans une autorisation spéciale du surintendant, sous peine de payer, pour chaque clôture, une somme de cinq cents francs qui sera versée dans la caisse des pauvres, à la diligence du préfet de police.

Art. 84. — Tout sociétaire ayant trente années de service effectif pourra obtenir une représentation à son bénéfice, lors de sa retraite : cette représentation ne pourra avoir lieu que sur le Théâtre-Français, conformément à notre décret du 29 juillet 1807.

Art. 85. — Tout sujet retiré du Théâtre-Français ne pourra reparaître, soit de Paris, soit des départements, sans la permission du surintendant.

Art. 86. — Toutes les affaires contentieuses seront soumises à l'examen d'un conseil de jurisconsultes ; et on ne pourra faire aucune poursuite judiciaire au nom de la société, sans avoir pris l'avis du conseil.

Ce conseil restera composé ainsi qu'il l'est aujourd'hui et sera réduit à l'avenir, par mort ou par démission, au nombre de trois jurisconsultes, deux avoués, et le notaire du théâtre.

En cas de vacance, la nomination se fera par le comité, avec l'agrément du surintendant.

Art. 87. — Le surintendant fera les règlements qu'il jugera nécessaires pour toutes les parties de l'administration intérieure.

Art. 88. — Les décrets des 29 juillet et 1er novembre 1807 sont maintenus en tout ce qui n'est pas contraire aux dispositions ci-dessus.

TITRE VIII

DES ÉLÈVES DU THÉATRE-FRANÇAIS

§ 1. — *Nombre, nomination, instruction et entretien des élèves*

Art. 89. — Il y aura à notre Conservatoire impérial dix-huit élèves pour notre Théâtre-Français, neuf de chaque sexe.

Art. 90. — Ils seront désignés par notre ministre de l'intérieur : ils seront âgés au moins de quinze ans.

Art. 91. — Ils seront traités au Conservatoire comme les autres pensionnaires qui y sont admis pour le chant et la tragédie lyrique.

Art. 92. — Ils pourront suivre les classes de musique ; mais ils seront plus particulièrement appliqués à l'art de la déclamation et suivront exactement les cours des professeurs, selon le genre auquel ils seront destinés.

Art. 93. — A cet effet, indépendamment des professeurs, il y aura pour l'art dramatique deux répétiteurs d'un genre différent, lesquels feront répéter et travailler les élèves, chaque jour, dans les intervalles des classes, à des heures qui seront fixées.

Art. 94. — Il y aura, en outre, un professeur de grammaire, d'histoire et de mythologie appliqués à l'art dramatique, lequel enseignera spécialement les élèves destinés au Théâtre-Français.

Art. 95. — Les élèves seront examinés, tous les ans, par les professeurs et le directeur du Conservatoire ; et il sera rendu compte du résultat à notre ministre de l'intérieur et au surintendant des théâtres.

Art. 96. — Les élèves qui ne donneraient pas d'espérances ne continueront pas leurs cours, et ils seront remplacés.

Art. 97. — Ceux qui ne seraient pas encore capables de débuter sur notre Théâtre-Français pourront, avec la permission du surintendant, s'engager pour un temps au théâtre de l'Odéon, ou dans les troupes des départements.

Art. 98. — Ceux qui seront jugés capables de débuter pourront recevoir du surintendant un ordre de début, et être, selon leurs moyens, mis à l'essai au moins pendant un an, et ensuite admis comme sociétaires comme il est dit à l'article 67.

§ 2. — *Des dépenses pour les élèves de l'art dramatique*

Art. 99. — La dépense pour chacun des élèves est fixée à onze cents francs.

Le traitement pour chacun des répétiteurs à deux mille francs ;

Le traitement du professeur à trois mille francs.

Art. 100. — En conséquence, notre Ministre de l'intérieur disposera, sur le fonds des dépenses imprévues de son ministère, d'une somme de vingt-six mille huit cents francs, en sus de celle allouée par notre Conservatoire impérial de musique.

Art. 101. — Nos Ministres de l'intérieur, de la police, des finances, du trésor et le surintendant de nos spectacles, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Bulletin des Lois*.

Signé : NAPOLÉON

Par l'Empereur :
Le Ministre secrétaire d'Etat par intérim,

Signé : Duc de CADORE

Comme on le remarque, ce décret prévoyait tout. A la tête de la Comédie-Française se trouvait le commissaire impérial ; un Comité de six sociétaires assurait, sous sa présidence, l'administration du théâtre. Aucune disposition n'était plus capable de plaire aux Comédiens ; en toute occasion elle excitait leurs sentiments de reconnaisance. C'est ainsi que nous les voyons, le 28 janvier 1813, délibérer en assemblée générale

en vue de faire don à l'Empereur de trois chevaux pour le service des armées.

Peu de temps après, M. Bernard succédait à M. Mahérault en qualité de commissaire impérial. Divers arrêtés furent pris par ses soins et l'un d'eux, en date du 20 février, tendit à apaiser la rivalité de M[lles] Mars et Emilie Leverd, renouvelée de celle de M[lles] Duchesnois et Georges.

Déjà, à ce moment, l'Empire agonisait. On connait les événements de 1814. Rentré à Paris le 20 mars 1815, l'Empereur, au milieu de bien des préoccupations, ne dédaigna pas le théâtre; le 21 avril, il assista à la représentation d'*Hector* donnée avec le concours de Talma et de M[lle] Duchesnois. L'horizon s'assombrit encore et un grand voile de deuil s'étendit sur la France: l'aigle impérial était blessé à mort. Le 18 juin, le Théâtre-Français faisait relâche.



Nous voici parvenu à la dernière étape de cette histoire. Nous n'en retiendrons que les faits susceptibles de mettre en relief le régime auquel les Comédiens Français, malgré quelques écarts isolés, n'ont jamais cessé d'être soumis.

La Restauration respecta le Décret de Moscou. Les quelques décrets qu'elle rendit touchant le Théâtre-Français en modifièrent la lettre mais non le caractère. Il suffit pour s'en rendre compte d'ouvrir l'ordonnance du 14 décembre 1816, qui « réunit en un seul règlement les déclarations, arrêts, ordonnances et décrets régissant l'administration de la Comédie-Française », et celle de 1822. Placée sous l'autorité spéciale d'un des premiers gentilshommes de la Chambre, la Comédie-Française redevint la troupe des « Comédiens ordinaires du

Roi » et, à ce titre, mérita d'importantes faveurs. En effet, les gratifications que Napoléon attribuait sur sa cassette particulière à ses acteurs préférés se transformèrent en une subvention régulière et officielle, successivement portée à 137.000, 180.000 et 200.000 francs.

La Monarchie de Juillet se montra moins scrupuleuse, car, si Louis XVIII prétendit conserver le droit d'agir selon son bon plaisir à l'égard des Comédiens, du moins ne leur contesta-t-il jamais sérieusement leurs traditionnelles libertés et franchises, ainsi qu'il advint après la révolution de 1830.

L'anarchie administrative qui régna à cette époque au sein du Théâtre-Français eut pour effet d'obérer sa situation et de mettre en jeu son existence même. Le 19 juillet 1830, le roi Charles X avait autorisé les Comédiens à donner en garantie à leurs créanciers la somme annuelle de 48.000 francs, qu'il s'engageait à payer pendant cinq ans pour prix de location de loges. En conséquence de cette obligation royale, les tiers, croyant leurs droits suffisamment appuyés, n'hésitèrent pas à traiter avec eux. Mais il arriva que le commissaire liquidateur de l'ancienne liste civile soutint que la révolution avait anéanti ces conventions. Selon lui : « il y avait une condition sous-entendue dans l'engagement pris par le roi Charles X, la condition qu'il régnerait encore cinq ans ; il ne règne plus : le contrat est résolu par la cessation de la condition sous-entendue. » Et la Comédie-Française de répondre d'après le témoignage d'éminents jurisconsultes : « Il y a un Droit public pour les Révolutions comme pour la guerre et les naufrages... Quand un Peuple détruit son gouvernement et en érige un nouveau, comme la Révolution ne se consomme que parce que l'Etat l'a voulu, cet Etat qui a voulu changer de forme, croyant y voir l'intérêt public, est obligé aux dettes légitimement contractées sous la forme ancienne, qu'il recon-

naissait auparavant. La Révolution dévore les obstacles politiques qui lui sont opposés ; elle doit s'arrêter devant les propriétés privées ; elle devient persécution, iniquité envers les citoyens dès qu'elle s'attaque aux droits acquis : il faut exécuter les contrats ou indemniser... Les Gouvernements successifs ne sont autre chose que les diverses formes politiques de la nation ; c'est toujours elle-même, différemment représentée. Charles X est vivant ; il ne règne plus : qui l'a détrôné ? le Peuple, représenté par le Gouvernement nouveau. En lui arrachant le sceptre, remplissez ses obligations : ce sont les frais légitimes de la Révolution de Juillet (1). »

Le débat ne manquait ni d'ampleur, ni d'aperçus originaux. Tandis qu'il suivait son cours, les Comédiens s'agitaient, en proie à toutes les amertumes et à toutes les rancœurs.

Portée à 214.000 francs en 1830, la subvention retomba à 120.000 francs en 1832. Depuis 1830, les recettes baissaient considérablement. Une soirée de 1831 avait même connu le chiffre dérisoire de 68 francs. Dépités de leur insuccès, furieux de ne pas toucher leur part ordinaire de bénéfice, les Comédiens s'en prirent au commissaire royal, le baron Taylor, qu'ils accusaient de négligence et de mollesse. Son peu d'assiduité au théâtre les porta à réclamer la nomination d'un suppléant. En 1833, seulement, le Gouvernement fit droit à leur demande et les autorisa à proposer au choix du ministre un directeur gérant de la Société.

Le 8 juin de la même année, M. Jouslin de la Salle fut nommé directeur de la Comédie-Française ; le 1er juillet suivant, un nouveau règlement intérieur fixa les obligations de chacun, ceux des sociétaires aussi bien que ceux du tapissier, du perruquier, des comparses, du premier garçon de théâtre,

1. *Plaidoyer pour le Théâtre Français contre l'ancienne liste civile et le trésor public.*

du feutier, du portier de la porte de service, du portier de la porte de communication de la salle avec le théâtre, du concierge du théâtre, rue Richelieu.

En outre, M. Thiers, ministre du commerce et des travaux publics, accorda au nouveau directeur 250.000 francs sur les fonds dont il disposait pour les théâtres ; la Comédie, ainsi remise à flot, put faire face au danger de sombrer qui la menaçait. En 1834, la subvention atteignit le chiffre de 200,000 francs. La même année, à propos du crédit de 1.300.000 francs demandé pour soutenir les théâtres royaux, le député Charlemagne s'éleva vivement contre la décadence du Théâtre-Français et se fit fort d'endiguer le mal au moyen de l'étrange remède suivant : « supprimer la subvention dont le résultat le plus clair était de maintenir l'apathie parmi les sociétaires ; ajouter cette subvention à celle de l'Opéra-Comique, théâtre tout à fait en déclin, et effectuer le montant de ces subventions à encourager dans les salles les plus fréquentées du public les représentations de pièces propres à inspirer l'amour de la vertu et la haine du vice. »

M. Thiers, alors ministre de l'intérieur, répondit au député Charlemagne :

« J'ai entendu les deux parties. Les acteurs se plaignent de la négligence des auteurs ; les auteurs, à leur tour, rejettent tout sur l'indolence et la paresse des acteurs. Ces querelles ne sont pas nouvelles, elles remontent à Voltaire et peut-être plus haut...

« J'ai cherché à attirer aux Français non seulement les hommes qu'on qualifie de classiques (pardonnez-nous l'expression), mais des hommes réputés par le talent qu'ils ont déployé sur d'autres théâtres. On m'a dit qu'il fallait, de plus, des acteurs qui jouassent leurs pièces. J'ai encore donné l'ordre au directeur d'appeler des acteurs qui pussent leur convenir, mais j'ai posé la condition qu'on ne portât aux Français que ceux de leurs ouvrages qui avaient le moins offensé l'opinion publique.

« ... On m'a accusé d'employer la puissance du gouvernement au profit d'une seule opinion littéraire. Loin d'agir ainsi, j'ai pensé qu'un gouvernement devait appeler tout ce qui avait du talent ; on m'a signalé un homme qui en a beaucoup ; j'ai cherché à l'attirer, j'ai cherché à procurer des acteurs pour ses pièces ; mais tout à coup j'ai été averti par le cri public que celui des ouvrages de cet homme de talent qu'on allait représenter était un de ceux dans lesquels on s'était permis le plus de ces hardiesses que vous venez d'entendre réprouver. Eh bien, je dis au directeur qu'il ne devrait pas donner cette pièce, mais qu'il devrait chercher dans le répertoire, d'ailleurs très riche, de cet auteur d'autres ouvrages qu'on pût représenter à l'avantage de sa réputation et de celle du théâtre. »

La Comédie-Française n'était pas en voie de prospérité. Révoqué le 18 janvier 1837, Jouslin de la Salle dut céder la placé à Vedel qui administra la société jusqu'en 1840, époque à laquelle le Théâtre-Français fut remis sous le régime pur et simple du Décret de Moscou. François Buloz succéda à Vedel avec le titre d'administrateur. Entre temps, en 1838, Louis-Philippe avait fait remise aux Comédiens d'une dette de 340.000 francs, tant leur situation était obérée. Il parut même de toute nécessité, en 1848, de porter la subvention de 200.000 à 240.000 francs et d'accorder à la Comédie-Française un secours de 300.000 francs, payable par annuité de 60.000 francs chacune.

Le théâtre reprit avec la révolution de 1848 le titre de Théâtre de la République ; il ne réussit guère à faire de brillantes affaires malgré l'enthousiasme que soulevait Rachel déclamant la *Marseillaise*, soutenue, en sourdine, par l'orchestre. Dès le lendemain la recette baissait. MM. Lockroy, Bazenerye, Seveste passèrent, puis Ferdinand Barrot appela à la direction M. Arsène Houssaye.

Ce ne fut pas sans récriminations que les sociétaires accueillirent Arsène Houssaye.

Par leur ordre, trois huissiers, dont l'histoire nous a conservé les noms : La Chaume, Beaubillet, La Brie, reçurent le nouvel arrivant au seuil de la Maison de Molière avec mission de ne point lui laisser exercer ses fonctions... Arsène Houssaye résista.

Moins d'un an après, intervenait le décret du 27 avril 1850 qui, entre autres dispositions, déterminait les attributions de l'administrateur et réglait la situation des sociétaires :

TITRE PREMIER

DE L'ADMINISTRATION DU THÉATRE-FRANÇAIS

§ 1er. — *De l'administrateur*

Article premier. — Le Théâtre-Français est placé sous la direction d'un administrateur nommé par le Ministre de l'intérieur.

Art. 2. — L'administrateur du Théâtre-Français est chargé :

1° De présenter, chaque année, à l'approbation du Ministre de l'intérieur, le budget du théâtre, dressé par le comité d'administration et soumis à l'examen de l'assemblée générale des sociétaires ;

2° D'ordonner, dans les limites portées au budget pour chaque nature de dépenses, celles qui seront nécessaires pour toutes les parties du service, et de signer à cet effet tous ordres de fournitures et mandats de payements ;

3° De passer les marchés, souscrire les obligations pour le service et signer tous actes dans l'intérêt de la société, conformément aux délibérations du comité. Ceux des actes dont la durée excédera une année devront être approuvés par le Ministre de l'intérieur ;

4° D'exercer, tant en demandant qu'en défendant, conformément aux délibérations du comité, toutes les actions et tous les droits

de la société des comédiens, après avoir pris l'avis du conseil de la Comédie, de l'assemblée générale et l'autorisation du Ministre ; de faire tous actes conservatoires et tous recouvrements ;

5° De faire les engagements d'acteurs pensionnaires dont la durée n'excède pas une année ;

6° D'inspecter, régler et ordonner dans toutes les parties de la salle et des magasins, et de déléguer à cet effet, s'il le juge nécessaire, un ou plusieurs membres du comité d'administration ;

7° De prendre toutes les mesures relatives au service intérieur, aux entrées, loges et billets de faveur, à la convocation et à la tenue des comités et des assemblées générales, aux affiches et annonces dans les journaux ;

8° De distribuer les rôles, sauf le droit des auteurs et sans pouvoir imposer aux sociétaires des rôles en dehors de leurs emplois ;

9° De statuer définitivement sur la formation du répertoire et sur les débuts ;

10° De donner les tours de faveur, lesquels ne pourront être accordés à plus d'une pièce sur deux ouvrages reçus ;

11° De donner les congés, en se conformant, pour leur répartition, aux dispositions du règlement et sans pouvoir en accorder plus de six mois à l'avance ni pour des époques périodiques ;

12° De prononcer des amendes, dans les limites du maximum et du minimum fixés par le règlement.

Il exerce en outre les fonctions attribuées par le décret du 15 octobre 1812 au commissaire du Gouvernement près le Théâtre-Français.

Art. 3. — L'administrateur, après avoir pris l'avis du comité d'administration, propose au Ministre de l'intérieur :

1° Les admissions de sociétaires ;

2° Les accroissements successifs de la part d'intérêt social, en ayant égard tant à la durée et à l'importance des services qu'à la nature de l'emploi ; ces augmentations pourront être, à l'avenir, d'un douzième de la part sociale ;

3° Les engagements d'acteurs pensionnaires dont la durée excède une année ;

4° Les décisions relatives au partage des bénéfices et à la fixation des allocations annuelles attribuées aux sociétaires ;

5° Les règlements relatifs aux congés, aux amendes et aux autres peines disciplinaires, aux feux, à la composition du comité de lecture, à la nomination de ses membres et à la tenue de ses séances.

Art. 4. — L'administrateur donne son avis au Ministre de l'intérieur sur tous les objets non compris dans les articles précédents concernant le Théâtre-Français.

Art. 5. — Toutes les personnes attachées au service du théâtre, le caissier et le contrôleur général exceptés, sont à la nomination de l'administrateur.

Art. 6. — L'administrateur présente au Ministre de l'intérieur, le 1er avril et le 1er octobre de chaque année, un rapport détaillé de sa gestion, dans lequel il fait connaître les pièces reçues à l'étude ou jouées, les travaux des acteurs et les résultats généraux de l'exploitation.

Art. 7. — Les rapports semestriels de l'administrateur sont communiqués avec toutes les pièces justificatives au comité d'administration qui, sous la présidence du membre le plus anciennement reçu sociétaire, est admis à les discuter et adresse directement ses observations au Ministre de l'intérieur.

Art. 8. — L'administrateur ne peut faire représenter aucune pièce n'ayant pas encore fait partie du répertoire du Théâtre-Français, si elle n'a été admise par le comité de lecture.

Art. 9. — L'administrateur a droit :

1° A un traitement égal au maximum de l'allocation annuelle d'un sociétaire ;

2° A une part dans les bénéfices nets égale à deux fois le maximum d'une part de sociétaire.

Il lui est alloué, en outre, pour frais de service, une indemnité dont la quotité est fixée par le Ministre de l'intérieur.

§ 2. — *Du comité d'administration*

Art. 10. — Le comité d'administration, composé conformément à l'article 30 du décret du 15 décembre 1812, dresse le budget du théâtre.

Il délibère :

1° Sur les comptes du théâtre, sur les marchés à passer, sur les

obligations à souscrire, sur les crédits extraordinaires et placements de fonds ;

2° Sur les actions à intenter ou à soutenir au nom de la société ;

3° Sur les objets compris dans l'article 3 ;

4° Sur les rapports semestriels de l'administrateur ;

5° Sur la mise à la retraite des sociétaires après dix ans de services.

§ 3. — *De l'assemblée générale*

Art. 11. — L'assemblée générale des sociétaires délibère :

1° Sur le budget des comptes du théâtre, sur les crédits extraordinaires et placements de fonds ;

2° Sur les actions à intenter ou à soutenir au nom de la société.

TITRE II

DES SOCIÉTAIRES

Art. 12. — Chaque sociétaire a droit à une allocation annuelle, à des feux, à une quotité dans les bénéfices nets, à une représentation à son bénéfice, à une pension.

L'allocation annuelle, calculée proportionnellement à la quotité de la part sociale, ne peut dépasser le maximum des allocations fixes précédemment accordées aux sociétaires ; elle sera payable par douzièmes.

La quotité des feux, suivant les services et les emplois, sera déterminée par le règlement.

La quotité dans les bénéfices nets est proportionnée à la part ou portion de part de chaque sociétaire.

Une moitié est mise en réserve et soumise aux dispositions des articles 22, 23, 24, 25, 26 et 27 du décret du 15 octobre 1812.

La représentation à bénéfice est accordée au sociétaire à l'époque de sa retraite définitive, après vingt ans au moins de service en qualité de sociétaire.

La pension de retraite ne sera acquise à l'avenir qu'après vingt

années de service, à partir du jour de l'admission à titre de sociétaire. Elle est fixée et liquidée conformément au décret du 15 octobre 1812. Elle ne peut, dans aucun cas, sauf les droits acquis, dépasser la quotité déterminée par l'article 13 dudit décret.

Art. 13. — Après une période de dix années de service, à partir du jour de la réception, il sera statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire reçu postérieurement à la promulgation du présent décret. Le Ministre, après avoir pris l'avis de l'administrateur et du comité d'administration, pourra prononcer la mise à la retraite, conformément à l'article 15 du décret du 15 octobre 1812.

Dans ce cas, le sociétaire aura droit au tiers de la pension qui lui aurait été due après vingt ans de service et sera libre d'exercer son art, soit à Paris, soit dans les départements.

Art. 14. — Tout sociétaire qui, après vingt années de service, n'aura pas été, en vertu de l'article 14 du décret du 15 octobre 1812, mis en demeure de continuer à jouer sur le Théâtre-Français, sera libre de jouer sur les théâtres des départements. Il ne pourra jouer sur les théâtres de Paris qu'avec l'autorisation du Ministre de l'intérieur et sauf interruption du payement de sa pension de retraite pendant la durée des engagements qu'il aura contractés sur ces théâtres.

Art. 15. — Les acteurs sont tenus, sous les peines qui seront déterminées par le règlement, de se soumettre aux ordres de service donnés par l'administrateur.

Ils ne peuvent, sous les mêmes peines :

1° Refuser aucun rôle de leur emploi ni s'opposer à ce qu'un autre acteur le partage avec eux ;

2° S'absenter sans congé ni dépasser le terme du congé obtenu.

Les peines disciplinaires autres que les amendes ne peuvent être prononcées que par décision du Ministre de l'intérieur, sur la proposition de l'administrateur.

On remarquera que le chiffre de 22 parts était maintenu mais, qu'en vertu de l'article 12, chaque sociétaire avait droit à des feux et à une allocation annuelle calculée proportion-

nellement à la quotité de la part sociale et payable *par douzième*.

Sous l'influence de ce décret, et grâce aussi à l'heureuse administration de M. Arsène Houssaye, la Comédie-Française retrouva sa prospérité. Les recettes progressèrent et atteignirent, en 1855, 920.000 francs ; à la même époque, la part de sociétaire monta jusqu'à 5.000 francs.

Las cependant des critiques et des attaques sourdes dont il était l'objet, Arsène Houssaye donna sa démission. Son ennemi juré lui succéda en la personne de l'académicien Empis (avril 1856) ; sa royauté fut relativement de courte durée, car, dès le mois d'octobre 1859, elle passait sur la tête d'Edouard Thierry.

Le renom de la Comédie-Française ne fut plus un mythe sous le sceptre de cet administrateur modèle, consciencieux et averti. L'année de l'Exposition universelle, les recettes dépassèrent le million dont elles continuèrent à s'approcher de très près les années suivantes. Le résultat était probant, la subvention restant fixée, depuis 1853, à 240.000 francs, chiffre que la Comédie-Française reçoit encore aujourd'hui. Les premiers à s'en réjouir furent certainement les auteurs ; le décret du 19 novembre 1859 fixait leurs droits ainsi que ceux des sociétaires quant à la retraite :

NAPOLÉON, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, EMPEREUR DES FRANÇAIS,

A tous présents et à venir, SALUT.

Sur le rapport de notre Ministre d'Etat,

Vu, etc...

Notre Conseil d'Etat entendu,

AVONS DÉCRÉTÉ ET DÉCRÉTONS ce qui suit :

Article premier. — L'article 72 du décret du 15 octobre 1812 est modifié ainsi qu'il suit :

Art. 72. — La part d'auteur dans le produit brut des recettes est de 15 p. 100 par soirée, à répartir entre les ouvrages, tant anciens que modernes, faisant partie de la composition du spectacle, conformément au tableau suivant :

Une pièce seule.........	.. ..	15 p. 100
2 pièces égales..........	7 1/2 chacune...	15
4 ou 5 actes.............	11................	15
1 ou 2 actes.............	4.................	
4 ou 5 actes.............	9.................	15
3 actes..................	6.................	
3 actes..................	10................	
1 acte ou 2 actes........	5.................	15
3 pièces égales..........	5.................	
4 ou 5 actes.............	8.................	
1 ou 2 actes.............	3 1/2.............	15
1 ou 2 actes.............	3 1/2.............	
4 ou 5 actes.............	7.................	
3 actes..................	5.................	15
1 ou 2 actes.............	3.................	
3 actes..................	7.................	
1 ou 2 actes.............	4.................	15
1 ou 2 actes.............	4.................	
3 actes..................	5 1/2.............	
3 actes..................	5 1/2.............	15
1 ou 2 actes.............	4.................	

Cependant, les auteurs et les comédiens pourront faire toute autre convention de gré à gré, à la condition de ne pas réduire les droits d'auteur fixés dans le tableau précédent.

Art. 2. — A l'avenir, la pension de retraite sera acquise, fixée et liquidée conformément au décret du 15 octobre 1812. Elle ne peut, dans aucun cas, sauf les droits acquis, dépasser la quotité déterminée par l'article 13 dudit décret.

Art. 3. — Après une période de dix années de service, à partir du jour des débuts lorsqu'ils auront été immédiatement suivis de l'admission comme artiste aux appointements, et ensuite comme

sociétaire, il sera statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire reçu postérieurement à la promulgation du présent décret. Le Ministre, après avoir pris l'avis de l'administrateur et du Conseil d'administration, pourra prononcer la mise à la retraite, conformément à l'article 16 du décret du 15 octobre 1812.

Dans ce cas, le sociétaire aura droit au tiers de la pension qui lui aurait été due après vingt ans de service, et sera libre d'exercer son art soit à Paris, soit dans les départements.

Art. 4. — Les avantages résultant de l'article précédent pourront être appliqués à ceux des sociétaires actuels qui ont été nommés postérieurement au décret du 26 avril 1850 et qui demanderont, après dix années de service, comme pensionnaires et comme sociétaires, que leur position soit revisée conformément à l'article précédent.

Ceux des sociétaires qui, n'étant pas maintenus dans leur position, se trouveraient alors avoir, à l'aide de leurs services antérieurs, plus de dix années d'exercice, pourront recevoir, pour chacune des années qui en formeront l'excédent, deux cents francs de pension imputables, moitié sur le fonds de cent mille francs (réduit aujourd'hui à quatre-vingt-dix mille francs), moitié sur celui de la société.

Art. 5. — Les dispositions du décret du 27 avril 1850 qui sont contraires au présent décret sont abrogées.

Art. 6. — Notre Ministre d'Etat est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait au palais de Compiègne, le 19 novembre 1859.

Signé : NAPOLÉON.

Par l'Empereur :
Le Ministre d'Etat,
Signé : ACHILLE FOULD.

Emile Perrin, appelé, en juillet 1871, à remplacer Edouard Thierry, mis à la retraite, possédait à un très haut degré le flair du succès. Il attira à la Comédie-Française une clientèle d'habitués dont il sut flatter les goûts avec un art accompli et

qu'il entoura d'attentions. Il demanda à sa troupe tout ce qu'elle pouvait lui donner, utilisant les acteurs qu'Edouard Thierry avait formés avec un tact et une intelligence qui imprimaient à toutes les représentations, aux premières aussi bien qu'aux reprises, un cachet de marque, un éclat sans égal. Le Théâtre-Français fut alors vraiment la « maison de M. Perrin » et de quelques auteurs : Emile Augier, Pailleron, Dumas. Encore fut-ce au prix de bien des difficultés que l'auteur du *Demi-Monde* put en franchir le seuil. Regnard et Molière subissaient des coupures. Meilhac, Halévy, Sardou passaient pour trop hardis.

Emile Perrin eut des ennemis ; ouvertement Sarcey, puis Henri Fouquier firent campagne contre lui. On pouvait lui reprocher d'envisager le présent au détriment de l'avenir de notre première scène. « Comme les recettes sont pour Perrin l'infaillible critérium et comme il a remarqué qu'en notre temps le public ne se laisse séduire qu'aux célébrités, vraies ou fausses, écrivait Francisque Sarcey, il a pour système de mettre toujours en avant la demi-douzaine de comédiens authentiques, estampillés, contre lesquels n'oserait s'insurger son public des mardis, qui est nourri dans le respect des choses respectables. Ces comédiens ne sont pas éternels : M. Perrin ne l'ignore pas, mais il se dit, et avec raison, que tout cela durera plus que lui qui n'en a plus pour bien longtemps. » En fait, M. Perrin ne prépara pas de jeune troupe. Il jugeait que, plus le nombre des parts était restreint, plus le chiffre de celles à distribuer serait élevé. En 1872, les bénéfices furent répartis en 15 parts 1/2 ; en 1877, en 18 ; en 1880, en 16. Les sociétaires se montraient d'autant plus satisfaits de cet heureux résultat que, sous la direction Perrin, les recettes atteignirent et dépassèrent les cimes du million. En 1878, elles s'élevèrent même à 2.404.000 francs.

Le décret du 6 juillet 1877 porta à 1.000 francs la pension des sociétaires. L'article 9 du décret de 1850 fixait les émoluments de l'administrateur. Le successeur de M. Emile Perrin, M. Jules Claretie (1885), obtint, par décret du 20 octobre, qu'à l'avenir ils fussent déterminés de la manière suivante, en dehors de toute participation dans les bénéfices :

Article premier. — Le traitement de l'administrateur général de la Comédie-Française est fixé à 30.000 francs.

Art. 2. — Il sera alloué, en outre, à l'administrateur général, une indemnité pour frais de service, dont la quotité sera fixée par arrêté du ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes.

Au temps de M. Perrin, le Comité de lecture se confondait avec le Comité d'administration. Le décret du 1er février 1887 modifia cet état de choses :

Le Président de la République Française,

Sur le rapport du Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts ;

Vu le décret du 14 octobre 1812,

Décrète :

Article premier. — Les articles 68, 69, 70 et 71 du décret du 14 octobre 1812 (titre V, des pièces nouvelles et des auteurs) sont remplacés par les articles suivants :

Art. 68. — La lecture des pièces nouvelles se fera devant un comité composé :

1° De l'administrateur général, président ;

2° Des 6 membres titulaires du comité d'administration.

Dans le cas où le doyen des sociétaires ne ferait pas partie du comité d'administration, il est membre de droit du comité de lecture, en qualité de vice-président.

Art. 69. — L'admission a lieu à la pluralité absolue des voix ; en

cas de partage, la voix de l'administrateur général est prépondérante.

Art. 70. — Après la lecture, il sera procédé à un tour d'opinions dans lequel chacun des membres présents sera invité à exprimer son avis.

Le vote aura lieu ensuite nominalement, par bulletins signés, et portant l'une des mentions suivantes : pièce reçue, refusée, ou admise à une seconde lecture.

Art. 71. — Toutes les pièces présentées au secrétariat du Théâtre-Français devront être immédiatement inscrites sur un registre spécial, avec un numéro d'ordre constatant le jour de leur dépôt.

Elles seront remises sans retard à des examinateurs chargés d'en prendre connaissance et de faire, sur chacune d'elles, un rapport motivé concluant, suivant leur appréciation, à ce que la pièce soit réservée pour être ultérieurement lue devant le comité de lecture, ou bien à ce que, sans plus ample examen, elle soit rendue à son auteur.

Tous ces rapports seront soumis au comité de lecture, formé comme il est dit en l'article 68, et à qui seul il appartiendra d'en accepter ou d'en rejeter les conclusions.

Le résultat de cet examen préalable devra toujours être notifié à l'auteur, un mois au plus tard après le dépôt de sa pièce.

Art. 2. — Le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait à Paris, le 1er février 1887.

Signé : JULES GRÉVY.

Par le Président de la République :
Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Signé : BERTHELOT.

Peu à peu tombaient les anciens errements. Avec une diplomatie persuasive, un zèle éprouvé, une autorité incontestée, M. Jules Claretie assume depuis plus de vingt ans la charge délicate d'administrer la Maison de Molière. Vingt

ans sont un laps de temps suffisant pour juger d'une œuvre et apprécier les mérites de celui qui en est l'artisan. Au cours de sa carrière, M. Jules Claretie eut à surmonter bien des obstacles : il faut reconnaître que son intervention fut toujours à l'honneur de la Comédie-Française.

Les conditions de vie du théâtre sont bien différentes de ce qu'elles étaient il y a encore quelques années. Aujourd'hui, devenu exigeant, le public semble ignorer les frais considérables qu'occasionne la scène ; il demande, d'ailleurs, avec raison, que le Théâtre-Français, tout en restant fidèle à son passé, respectueux des plus solides traditions, soit aussi ouvert à tous les progrès.

Les idées ont subi, elles aussi, la loi d'évolution. Des œuvres dramatiques qui, hier, auraient déchaîné l'enthousiasme, apparaîtraient, de nos jours, comme rétrogrades, fades, dénuées d'intérêt. De plus, les Comédiens, les sociétaires particulièrement — *genus irritabile* — étalent des prétentions avec lesquelles il faut compter et qu'il importe d'apprécier avec autant de tact que de bienveillante fermeté.

M. Jules Claretie s'est appliqué à concilier des intérêts divergents et à donner satisfaction dans une sage mesure aux vœux de tous ceux qui s'intéressent aux destinées de l'Institution.

Le Théâtre-Français enregistre aujourd'hui des recettes qui ont définitivement dépassé les deux millions et s'acheminent sans faiblir vers le troisième ; les sociétaires utilisent vingt et vingt-deux parts dont le dividende est très enviable : la jeune troupe a pour elle des talents pleins de promesses. Il est juste d'ajouter que l'administration actuelle a ouvert toutes grandes les portes de la Maison aux auteurs modernes sans distinction d'école et que les classiques restent l'objet d'un véritable culte.

En 1901, un événement de haute importance survint au sein du Théâtre-Français ; M. Leygues, le 12 octobre, soumettait à la signature du président de la République un décret supprimant le Comité de lecture :

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE,

Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ;

Vu les décrets des 15 octobre 1812, 27 avril 1850 et du 1er février 1887 ;

DÉCRÈTE :

Article premier. — L'administrateur général de la Comédie-Française est seul chargé de la réception des pièces nouvelles.

Art. 2. — Sont abrogées les dispositions des décrets du 15 octobre 1812, du 25 avril 1850, et du 1er février 1887, qui sont contraires au présent décret.

Art. 3. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait à Paris, le 12 octobre 1901.

EMILE LOUBET

Par le Président de la République :

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

GEORGES LEYGUES

Diversement appréciée, cette mesure fit couler beaucoup d'encre ; nous en toucherons quelques mots par la suite.

Embrassant l'œuvre accomplie par M. Jules Claretie, M. Louis Buyat, rapporteur du budget des Beaux-Arts en 1908, s'exprimait ainsi : « Rendons à M. Claretie cette justice, qu'il a largement puisé dans une longue et bonne administration l'indulgente philosophie qui convient. Il a la politesse —

un peu ironique — de ne décourager aucun de ses successeurs, et la saine volonté de ne pas se décourager lui-même. Nous nous en félicitons bien sincèrement et nous souhaitons pour notre part que les destinées de notre Théâtre-Français, restent encore longtemps aux mains de ce lettré avisé et délicat, de ce diplomate qui, au milieu d'administrés plus irritables souvent que des poètes, sut presque toujours à temps éviter la guerre et trouver en tout cas, quand elle fut devenue inévitable, d'élégantes solutions. »



C'est à sa constitution solidement étayée, c'est à l'art achevé de ses interprètes et à la beauté de son répertoire que la Comédie-Française doit d'avoir survécu à tous les orages et de s'être imposée à l'admiration universelle. Le Décret de Moscou demeure l'âme de cette constitution. La Comédie-Française, a-t-on dit justement, est une monarchie constitutionnelle régie par trois pouvoirs ; ceux du ministère, des sociétaires et de l'administrateur. Elle fonctionne pour le plus grand renom du théâtre français dont elle glorifie les auteurs et les œuvres, en s'illustrant elle-même.

« Le Décret de Moscou, a écrit éloquemment M. Gustave Larroumet, transformant une société de comédiens en institution d'Etat, est le suprême aboutissement du long travail qui avait commencé dès le 24 octobre 1658, le jour où la troupe de Molière avait joué pour la première fois devant Louis XIV.

« Depuis, il n'y a été apporté que des modifications de détail. Les décrets de 1850, 1859, 1877, 1885, 1887, n'ont pas touché à l'essentiel c'est-à-dire l'organisation hiérarchique et financière de la société, les emplois, le recrutement et

les pensions. Tous ont respecté une organisation qui, selon la juste remarque de Sarcey, réussit à concilier deux principes contradictoires, et à utiliser ce que chacun d'eux offre de bon, le principe démocratique, représenté par le Comité, et le principe monarchique, représenté par un fonctionnaire d'Etat.

« Et toutes ces modifications ne sont pas des améliorations. On peut dire, en règle générale, qu'elles valent d'autant plus qu'elles se rapprochent du Décret de Moscou, et d'autant moins qu'elles s'en écartent. »

A l'époque où M. Gustave Larroumet écrivait ces lignes, le Comité de lecture fonctionnait en conformité du décret du 1er février 1887. Profondément attaché à la charte constitutive de la Comédie-Française, l'éminent critique du *Temps* n'en poursuivait pas moins relativement à ce comité de lecture, déjà fort compromis dans son existence : « Nous sommes plus frappé des inconvénients que signale l'administrateur général dans le fonctionnement du comité de lecture. L'expérience prouve qu'ils sont graves, lorsque le comité est abandonné à lui-même. Les comédiens qui le composent ont besoin d'être défendus contre une tendance égoïste à juger les pièces d'après un seul rôle, celui qui peut leur convenir. Ils n'ont jamais aussi bien jugé — comme au temps de Perrin, où leurs erreurs étaient rares — que lorsque l'administrateur s'arrangeait de manière à leur suggérer un jugement arrêté dans son esprit.

« Cette diplomatie, étant personnelle, ne saurait tenir lieu d'une réforme de principe. Celle-ci a été tentée plusieurs fois. Il importerait d'autant plus de la réaliser enfin qu'elle ne porterait aucune atteinte à la constitution essentielle de la Comédie.

« Les attributions du comité de lecture, en effet, sont réglées

par le décret tout récent du 1er février 1887. Un nouveau décret pourrait le modifier sans toucher aux chartes du 27 germinal an XII et du 15 octobre 1812. »

C'est, aujourd'hui, un fait accompli. Le décret du 12 octobre 1901 a confié à l'administrateur le soin de recevoir seul les pièces nouvelles.

Les violentes polémiques que déchaîna cette mesure ont été réveillées, il y a quelques mois, lors des incidents du *Foyer*.

Les arguments pour ou contre le comité de lecture ont été lumineusement exposés par M. André Nède (1) :

« ... L'existence du comité se justifie tout d'abord par ce fait qu'il semble naturel d'accorder aux associés que sont les sociétaires le droit de choisir les œuvres montées par le théâtre qu'ils font vivre, non seulement par leur talent, mais encore de leurs deniers. L'on a fait observer également que le jugement émanant de plusieurs personnes qui constituent déjà un petit public, était une garantie de plus contre l'erreur possible et si facile en matière de théâtre. Les comédiens sont à l'ordinaire un public assez sincère. En ce cas, d'ailleurs, leur intérêt ne répond-il point de leur impartialité ? Enfin, ceux d'entre eux qui, à la Comédie-Française, reçoivent la mission de juger les pièces, ont pour la plupart une expérience et une culture qui les rendent dignes d'un tel honneur.

« Passons aux arguments contraires. Un homme seul, insinuent les adversaires du comité, a moins de chances de se tromper qu'une collectivité, si faible soit-elle. En outre, n'est-il pas utile de donner la plus grande responsabilité à l'administrateur ? Le fait d'avoir un tribunal composé de juges nombreux ne donne-t-il point plus d'influence aux recommandations officielles, aux pressions de toute sorte que les intéressés peuvent exercer ou faire exercer, à ces mille menues intrigues, que par un malicieux jeu de mots on a appelées « les petits jeux de sociétaire. » Enfin, la disparité des éléments dont est formé le comité peut être parfois un danger. Les comiques sont portés, dit-on, à avoir de plus grandes sévérités pour la

1. André Nède. *Le Comité de lecture* (*Figaro* du 15 février 1909.)

tragédie, et les tragédiens à juger les comédies avec une méprisante indulgence. Les deux masques se sont toujours fait un peu la grimace l'un à l'autre. L'on a prétendu également qu'il était déplaisant de voir des auteurs asservis au jugement de comédiens disposés à voir surtout dans les pièces qui leur sont soumises le rôle pouvant éventuellement leur être confié.

« Les esprits un peu trop généralisateurs estiment aussi — c'est là, si l'on peut dire, l'argument historique — que l'époque des comités de lecture est passée. A la vérité, au siècle dernier, chaque théâtre avait son comité, ses lecteurs, qui étaient quelquefois des hommes célèbres, tels que Charles Nodier, Pigault-Lebrun, Viennet, Ancelot. Peu à peu l'on renonça à ces usages, et en 1901 fut aboli le dernier comité de lecture, celui de la Comédie-Française. »

A quelle opinion convient-il de se ranger? Il est assez difficile de répondre. Partisans et adversaires du Comité de lecture invoquent tour à tour des raisons avec lesquelles il faut compter. Hâtons-nous de dire, cependant, que depuis que M. Jules Claretie a assumé la tâche périlleuse d'agréer ou de refuser les œuvres de nos dramaturges, la part des sociétaires n'a nullement diminué et que le prestige de la Maison de Molière s'est maintenu intact. Pourtant, le nouveau mode d'admission des pièces a créé parfois à l'administrateur de la Comédie-Française de sérieux embarras et décelé, de l'avis de quelques-uns, l'illogisme de sa situation vis-à-vis des sociétaires.

Nous faisons ici allusion à l'affaire du *Foyer*. Amené à soutenir un procès contre MM. Octave Mirbeau et Thadée Natanson, l'administrateur se trouva dans l'obligation de demander aux sociétaires, qui ignoraient complètement la pièce, l'autorisation de faire trancher le débat en justice. L'autorisation fut accordée, à la condition que le comité de lecture serait rétabli ; à la tribune de la Chambre, en réponse à une

interpellation de M. Paul Meunier, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts prit aussi l'engagement formel de le reconstituer.

La question en est là. M. Jules Claretie se proposerait, paraît-il, de soumettre incessamment à l'agrément du ministre un projet de nature à satisfaire l'opinion. Sans vouloir préjuger la solution du problème, nous restons persuadé qu'elle saura concilier les intérêts en cause, en tenant compte avant tout de ceux du Théâtre-Français.

Un autre reproche adressé couramment à l'administrateur de la Comédie-Française est la facilité avec laquelle il permet aux sociétaires et pensionnaires d'abandonner leur poste pour aller donner, soit à travers la France, soit à l'étranger, de fructueuses représentations. L'essentiel serait de démontrer que ces absences momentanées préjudicient sérieusement au renom du Théâtre-Français et à la bonne ordonnance des spectacles quotidiens. Or, nous ne sachons pas que le public se plaigne de représentations que l'administrateur a le souci constant d'entourer de soins particuliers. Les appointements des sociétaires n'égalent pas toujours ceux que touchent parfois sur les scènes de genre des artistes en vedette. N'est-il pas naturel que M. Claretie leur facilite, alors, les moyens d'améliorer une situation déjà fort enviable et qui trouve d'autant plus de crédit qu'elle se lie au prestige de la Comédie-Française ? D'ailleurs, ces représentations données sur d'autres scènes que celle de la rue Richelieu contribuent puissamment à propager la langue française et à faire comprendre et goûter les beautés d'un répertoire unique au monde. Il pourrait même être dangereux de montrer trop de sévérité dans l'application des règlements en usage en cette matière ; de retentissants exemples ont prouvé que de libres volontés pouvaient secouer la chaîne la plus dorée.

Nous avons prononcé le mot de répertoire. Le répertoire est une des raisons d'être de la Comédie-Française ; aussi manquerait-elle à sa mission si elle venait à le négliger. Constatant « la crise des méthodes de l'enseignement du français », M. Gustave Lanson l'attribuait en partie à celle qui est suivie au Théâtre-Français : les représentations classiques qui s'élevaient à 249 en 1840 sont tombées, en effet, à 142 en 1875 et à 137 en 1904. M. Louis Buyat a répondu au grief :

« Je ne comprends pas, dit-il, les critiques qu'on adresse à la Comédie-Française quand on lui reproche de ne plus jouer certaines pièces de son répertoire. On oublie que ce répertoire s'accroît constamment, d'année en année, d'œuvres nouvelles auxquelles il faut faire une place ; cette place, on ne la trouve qu'en écartant d'autres pièces.

« Malgré cette sélection, la Comédie ne peut encore maintenir sur l'affiche, chaque année, toutes les pièces de son répertoire qui mériteraient d'être jouées ; aussi, à côté des plus célèbres, faut-il établir une sorte de roulement pour remettre à la scène les œuvres anciennes et les soumettre, à nouveau, à cette pierre de touche : la représentation.

« D'autre part, il faut des recettes, et elles ne peuvent s'obtenir qu'avec l'adhésion du public qui paye. Or, ce dernier n'a pas toujours pour le théâtre classique le culte fervent de certains lettrés. Et il demande aux pièces contemporaines la satisfaction de son goût pour le théâtre. »

A la vérité, tout n'est pas parfait dans le meilleur des théâtres mais quelle est l'œuvre humaine qui ne donne prise à aucune objection ? Des préoccupations de tout ordre assiègent l'administrateur de la Comédie-Française dont la tâche paraît d'autant plus méritoire, qu'au-dessus des basses rivalités et des

ambitions injustifiées, elle concilie très heureusement l'honneur et l'argent.

Une telle tâche, grande entre toutes, éclaire le passé et garantit l'avenir de la Maison de Molière,

Nef qui flotte toujours et n'a jamais sombré.

CHAPITRE VII

Le Théâtre national de l'Opéra-Comique

Il existait à Paris, au XVIIe siècle, deux foires très en vogue. La première, celle de Saint-Germain, tenait ses assises, du 3 février au dimanche de la Passion, sur l'emplacement actuel du marché, l'autre, la foire Saint-Laurent, attirait la foule, de juillet à septembre, aux alentours du parc de Saint-Lazare, à l'endroit où s'élève aujourd'hui la gare de l'Est (1).

A côté des marchands et des exposants, des chanteurs en plein air, des charlatans, des montreurs d'animaux savants et de marionnettes, des acrobates exerçaient leur industrie, n'épargnant pas aux promeneurs et aux curieux leurs quolibets et les amusant de leur verve facétieuse.

Désireux de tirer profit d'une situation aussi exceptionnellement favorable, quelques acteurs ambulants résolurent, à leur tour, d'y venir dresser leurs tréteaux. Ils sollicitèrent du chapitre de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et des moines de Saint-Lazare des concessions de « loge », ce que les bons religieux leur permirent sans se faire prier.

Les frères Alard et Moritz von der Beek comptèrent, en 1678, parmi les premiers entrepreneurs de « jeu » établis de la sorte. Ils ne tardèrent pas à relier par un dialogue approprié leurs différents tours de passe-passe. Le spectacle des *Forces*

1. Sauval. *Histoire des recherches et des antiquités de la ville de Paris* (1733.)

de l'Amour et de la Magie avait ce caractère d'être à la fois une comédie et un divertissement mêlés de danses. Lulli s'alarma de l'atteinte portée ainsi au privilège de l'Opéra dont il était titulaire, mais la *Correspondance administrative de Louis XIV* nous révèle que, le 4 février 1769, Alard fut autorisé à exécuter à la foire Saint-Germain « les sauts accompagnés de quelques discours qu'il avoit joués devant Sa Majesté, à condition que l'on n'y danseroit ni chanteroit... »

La fondation du Théâtre-Français devait avoir pour effet de dresser en face des Forains de nouveaux et non moins intransigeants adversaires. Sur les plaintes et réclamations de ces derniers, le lieutenant général de police, La Reynie, ordonna la destruction du jeu des Victoires de la foire Saint-Laurent où Bertrand, ex-fabricant et montreur de marionnettes, représentait avec le concours de jeunes gens *Le Docteur de Verre*.

Par bonheur, la suppression de la Comédie-Italienne (1697) vient redonner de l'audace aux entrepreneurs de jeux. Non contents d'établir des loges provisoires qui disparaissent à la fin de la « saison », ils édifient de véritables théâtres fixes. Arguant de la franchise des foires dès qu'on leur crée des difficultés, ils ne craignent pas de s'approprier le répertoire des Italiens ; finalement, ils réussissent à se concilier l'opinion publique. Ainsi rentre en scène la troupe des frères Alard et de la veuve Moritz, émule et rivale maintenant de celle de Bertrand, Dolet et Delaplace. Les assauts des Comédiens Français reprennent plus furieux, et la lutte avec les Forains n'est rien moins qu'épique. De cette lutte, nous n'avons à retenir que les faits susceptibles d'éclairer notre étude, car c'est bien de l'ingéniosité des Forains à déjouer les embûches et à surmonter les obstacles de toute sorte élevés contre leurs jeux par les Comédiens, nantis d'un privilège, qu'est né l'Opéra-Comique.

D'innombrables procès-verbaux, rapports, exploits d'huissiers, requêtes et sentences de police vinrent, d'abord, s'abattre sur les Forains et donnèrent le signal des premières hostilités. C'est à peine si, moyennant redevances, certaines tolérances tempérèrent l'âpreté d'un duel sans merci. En 1596, par exemple, le séjour d'une troupe de bateleurs fut autorisé, à la condition qu'elle acquitterait à l'Hôtel de Bourgorgne un droit annuel de deux écus, et, vers 1620, le nommé Claude Aduet se vit infliger une amende assez élevée pour ne s'être pas conformé à cette exigence. A la date du 13 mars 1681, nous relevons un procès-verbal du commissaire Lemaistre, obtenu par La Grange, représentant la Comédie, contre Jouiliani Scotto, dont la « grande troupe royale italienne », au jeu de paume de la Place Royale, lui faisait concurrence par sa proximité et son répertoire. Une sentence de police intervint, le même jour, signifiant au « Grand Scot Romain » — c'était le nom de guerre de Jouiliani Scotto — de ne plus produire, à l'avenir, sur la scène, des artistes débitant des récits. D'argenson se livra à une véritable petite guerre à l'égard des Forains sur lesquels plurent amendes et condamnations, avec ordre de ne jouer ni farces ni comédies. Entre tous, l'entrepreneur Bertrand devint la tête de Turc d'une procédure tracassière qui, après l'avoir traîné de juridiction en juridiction, aboutit à sa condamnation aux frais et dépens, et lui interdit en scène le moindre bout de dialogue. (Arrêt de la Cour du 22 février 1707.)

Les Forains ne se montrèrent que fort peu respectueux des décisions de la justice, mais leur récidive s'agrémenta de variantes qui devaient aboutir à l'éclosion d'un genre destiné à faire fortune. Soutenus et encouragés par l'opinion publique, ils s'ingénièrent, avec une incomparable adresse, à faire la nique aux tout-puissants détenteurs de privilèges et à

réussir à leur encontre des tours de force et de passe-passe tout à fait de première main. Et la galerie, à ce jeu, prenait un plaisir extrême.

Les « comédies » et les « farces » ne pouvant être pour les Forains l'objet de représentations, ils invitèrent leurs fournisseurs attitrés à méconnaître désormais dans leurs pièces la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action), que les auteurs travaillant pour les Comédiens Français, adeptes, eux, des préceptes de Boileau, avaient ordinairement souci de respecter. L'œuvre ainsi composée apparaissait à la fois comme une succession de tableaux et de dialogues et semblait ne pas devoir éveiller les susceptibilités des Comédiens. Sur ce plan et d'après ces données élaborées par Bertrand, Fuzelier imagina une comédie non sans mérite dont le titre à lui seul était un programme : *Le Ravissement d'Hélène, le Siège et l'Embrasement de Troie* (1705). Mais le procédé ou plutôt le stratagème n'eut pas l'heur d'être agréé comme établissant une démarcation suffisante du genre jalousement exploité par les privilégiés. Nous avons vu qu'à la suite d'une vive campagne judiciaire menée par ces derniers, l'usage de tout colloque et dialogue fut défendu aux entrepreneurs de spectacles de la foire.

Il fallait trouver autre chose. L'imagination des Forains ne fut pas longtemps en peine : puisqu'ils ne pouvaient tirer parti du dialogue, pourquoi n'utiliseraient-ils pas le monologue ? L'idée prit corps aussitôt. Hélas! Les Comédiens épiaient sans relâche le zèle audacieux des bateleurs. Sur leur requête de nombreux procès-verbaux furent dressés. Après M. Jules Bonnassies (1), nous ne résistons pas au désir de citer un extrait de l'un d'eux qui établit assez exactement les griefs allégués contre les Forains.

1. Jules Bonnassies. *Les spectacles forains et la Comédie Française.*

Voici comment s'exprime le commissaire chargé d'instrumenter, à la date du 30 août 1707 :

« ... Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les Marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un *Scaramouche* et plusieurs acteurs, au nombre de sept, qui ont représenté une comédie en trois actes, ayant pour titre : *Scaramouche pédant scrupuleux ;* que, presque à toutes les scènes, l'acteur qui avoit parlé se retiroit dans la coulisse et revenoit dans l'instant sur le théâtre, où l'acteur qui étoit resté parloit à son tour et formoit par là une espèce de dialogue ; que les mêmes acteurs se parloient et répondoient dans les coulisses, et que, d'autrefois, l'acteur répétoit tout haut ce que son camarade lui avoit dit tout bas ; que la pièce a fini par trois danses différentes et une chanson chantée par un acteur : après quoi l'un des mêmes acteurs a annoncé pour le lendemain la pièce intitulée : *la Fille scavante ou Isabelle fille capitaine.* »

Le monologue « pouvant former des scènes très agréables et plaisantes », ainsi qu'il est relaté dans le Mémoire des Comédiens dressé par leur avocat, Me Dumont, devient à son tour l'objet de rigueurs. Que vont faire Bertrand, Dolet et Delaplace sur lesquels s'abattent de préférence les foudres des hommes de loi et des Comédiens ? D'abord, au mépris des condamnations de toute sorte, ils n'en continuent pas moins leurs jeux. En même temps, ils s'essaient à découvrir une autre planche de salut. Comme les Suisses « jouissoient, en France, de privilèges qui leur permettoient de faire valoir leur industrie dans plusieurs professions », Bertrand et Scelle simulent, par acte notarié du 14 janvier 1709, une vente de leur loge à deux Suisses de la garde ordinaire de Monseigneur le duc d'Orléans, Holtz et Godard. Malgré une autorisation de la police, presque aussitôt retirée, les spectacles sont annoncés à grand renfort d'affiches où, de façon très

apparente, les armes du Roi voisinent avec celles du Cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain et propriétaire du terrain sur lequel s'élèvent les loges.

On peut juger de la colère des Comédiens Français bernés une fois de plus. Aussi décident-ils de frapper eux-mêmes un grand coup. Le 20 février, à la tombée de la nuit, ils pénètrent chez Holtz, et, secondés par des manœuvres, détruisent une partie du théâtre. Mais, le lendemain, celui-ci est déjà réédifié et la représentation peut se donner avec le concours d'un public nombreux, toujours prêt à prendre parti contre l'autorité. Sans plus tarder, les Comédiens projettent une nouvelle expédition nocturne. Elle a lieu le lundi 22 février. Cette fois, la loge de Holtz est entièrement mise à sac et ses décombres alimentent un feu tout à fait de saison.

De tels événements devaient se dénouer sur le terrain judiciaire. Le 14 mars 1709, le grand Conseil, faisant état de ce que ces voies de fait avaient eu lieu la nuit, — ce qui est illégal — condamna les Comédiens à 6.000 francs de dommages-intérêts envers Holtz et Godard. Les Forains triomphants ne se firent pas faute de célébrer leur victoire.

A bout de luttes et d'efforts, les Comédiens résolurent d'adresser une requête au roi : elle fut écoutée. Un arrêt du Conseil privé du 17 mars 1710 ordonna, en effet, la restitution entre leurs mains des dommages-intérêts qu'ils avaient consignés, le 28 mars 1709, chez Me Durand, notaire ; là-dessus, le Parlement, reprenant l'arrêt du 2 janvier 1709, interdit d'une manière formelle aux bateleurs sous la menace des peines les plus sévères tout dialogue et monologue.

Pour éviter le reproche de perdre de vue les entrepreneurs de jeux, désignés par nous tout d'abord comme devant remplir

un rôle de premier rang dans la période troublée que nous venons de parcourir, nous croyons devoir revenir en arrière et nous reporter aux exploitations théâtrales de la veuve Moritz et Alard.

Ces exploitations (nous ne chercherons pas à en pénétrer la cause) bénéficièrent du traitement de la troupe la plus favorisée. Les Comédiens fermèrent les yeux sur les libertés et les licences prises par les confrères de Bertrand, Dolet, Delaplace et Scelle et qui vouaient ces derniers à tous les malheurs. Il est vrai que d'assez bonne heure la veuve Moritz et Alard, prévoyant une ère de représailles, les avaient orientés dans une direction un peu différente.

Aux interprètes de l'ancienne Comédie-Italienne s'adjoignait parfois une chanteuse qui détaillait de légers couplets souvent repris en chœur par les acteurs en scène. Un des premiers, Bertrand — décidément, c'était un homme d'initiative — avait prévu le parti à tirer d'une plus grande extension de la partie musicale et chantée de ces comédies. *Les Amours de Tremblotin et de Marinette*, composées sur ses indications par Fuzelier, confirmèrent ses espérances et reçurent du public l'accueil le plus flatteur. Mais Bertrand, tout absorbé par sa lutte avec les Comédiens ne put, sans doute, autant qu'il l'eût souhaité, donner suite à ces projets, et ce furent la veuve Moritz et les frères Alard qui se chargèrent de mettre à profit l'ingénieuse idée de leur rival.

Avant tout, ils résolurent de traiter avec la direction de l'Opéra dont la situation obérée pouvait prêter matière à un arrangement. Guyenet, directeur en 1708, saisissant la balle au bond, accorda aux Forains, moyennant un prix très élevé, l'autorisation *verbale* d'empiéter pour partie sur son privilège. Aussitôt la veuve Moritz et les frères Alard se mirent en mesure d'exploiter le nouveau genre ; après avoir réuni un

petit orchestre, un minuscule corps de ballet et quelques choristes, ils donnèrent des parodies que soulignaient des airs empruntés aux opéras de Lulli. Un court dialogue rattachait les unes aux autres ces scènes mimées, dansées et chantées, juste de quoi donner prise aux réclamations des Comédiens qui, le 17 avril 1709, obtinrent contre Guyenet un arrêt du Conseil lui interdisant « de donner la permission aux danseurs de corde et autres gens publics dans Paris de chanter des pièces de musique entières, ni autrement, de faire aucun ballet ni danses, d'avoir des machines, même des décorations, même de se servir de plus de deux violons. » Comme on peut le supposer et comme le prouvent certains procès-verbaux, les conclusions de cet arrêt furent loin d'être respectées par les Forains.

Toutefois, Guyenet, pour ne pas se trouver par la suite en fâcheuse posture, crut devoir leur retirer, au début de la foire Saint-Germain, l'autorisation précédemment accordée. L'inventif Alard, avec le concours de deux auteurs, Chaillot et Rémy, imagina alors les pièces « à la muette ». L'acteur possédait dans une des poches de son costume une série de rouleaux, transcription exacte de son rôle ; après avoir mené celui-ci avec toute la perfection désirable, il s'avançait vers la rampe, déroulait le papier approprié et le présentait aux spectateurs auxquels il donnait ainsi la possibilité de connaître avec la clef de l'intrigue, la raison de ses gestes.

Ces pièces à la muette eurent grande vogue à la foire Saint-Laurent ; les Suisses eux-mêmes, pour se prémunir contre de nouvelles tracasseries des Comédiens, les acclimatèrent à celle de Saint-Germain.

On devait faire plus encore et faire mieux, le public ayant éprouvé bien vite quelque tiédeur pour ce genre nouveau. L'acteur, toujours muet, au lieu d'étaler son rôle, déroulait des

couplets, que le parterre se chargeait d'entonner ensuite, soutenu par un primitif orchestre et par un certain nombre de compères à la solde de l'entrepreneur de spectacles, disséminés dans la salle. Ce ne fut pas tout. On chercha le moyen de ne plus immobiliser l'artiste en scène, réduit, pour ainsi dire, à la seule fonction de pupitre. Voici ce qu'on trouva. Sur de larges bandes de toile, dites « écriteaux », étaient gravés en caractères très apparents les versets et refrains à chanter. Des enfants parés en Amours, et qu'un truc retenait suspendus, les déroulaient au fur et à mesure, permettant ainsi à l'acteur de se livrer à ses jeux de scène et à sa mimique, cependant que la salle unissait ses voix aux accords de l'orchestre.

Ce fut un succès sans précédent. Les théâtres de la foire connurent une ère de gloire et de prospérité d'autant plus appréciables qu'ils étaient enfin en possession d'une formule de spectacles contre lesquels ne pouvaient prévaloir les attaques présomptueuses des Comédiens Français. Ceux-ci ne reconnurent pas le fait nouveau sans protester : ils adressèrent au roi un mémoire imprimé dont le titre seul révélait l'esprit : *Extrait des pièces justificatives des contraventions des Forains au privilège de la Comédie et aux arrêts du Parlement.* La série des procès-verbaux n'était point close. A la suite de la représentation de la *Femme juge et partie*, le 6 août 1711, Alard se vit dresser contravention et, le 13 du même mois, le commissaire Comte articulait contre lui qu'il « avoit un théâtre de quatre pieds et demi, un orchestre de huit musiciens, des acteurs vêtus tant *à la romaine* qu'en *arlequin* et autres déguisemens ; qu'on représentoit des scènes muettes expliquées par des écriteaux sur lesquels sont écrites des chansons convenables à chaque endroit, en sorte que cela leur donne le moyen de s'exprimer et représenter à

peu près de la même manière que s'ils avoient la faculté de parler. »

Ces exploits de commissaires n'étaient plus désormais que des incidents. Le théâtre de la foire continua sa marche en avant avec un répertoire enrichi d'œuvres tendant de plus en plus à prendre un tour définitif. Citons parmi les plus célèbres « pièces à écriteaux » de cette époque : les *Aventures comiques d'Arlequin*, le *Mariage d'Arlequin*, *Arlequin à la guinguette* de Pellegrin et surtout *Arlequin, roi de Serendib* de Lesage, parodie de l'*Iphigénie en Tauride*, représenté à la foire Saint-Germain, en 1713.

Sur ces entrefaites, survint la mort du directeur de l'Opéra, Guyenet, qui laissait une succession grevée d'un passif de plus de huit cent mille francs. Les syndics de sa faillite résolurent de tirer profit de la cession de certains de leurs droits et consentirent, à cet effet, *après autorisation du roi*, à traiter avec les époux Gaultier de Saint-Edme associés, en la circonstance, avec la dame Catherine de Baune. Dès lors, les Forains, cessionnaires du privilège, abandonnèrent les stratagèmes d'antan ; leurs artistes chantaient eux-mêmes les couplets sans le moindre concours du public. Bientôt la partie musicale prit la forme du dialogue, et ce fut sur des airs connus que les artistes se donnèrent la réplique. Mais comme un tel procédé pouvait, sinon dérouter les spectateurs, du moins leur faire perdre le fil conducteur de l'intrigue, on décida, pour parer à l'inconvénient, d'avoir recours aux bons offices de la prose. Quelques mots d'abord, puis quelques phrases et enfin de véritables scènes relièrent entre eux les morceaux chantés ; le tout se terminait par une manière de divertissement auquel le corps de ballet et, parfois aussi, les chœurs prenaient une part active.

La voie était ouverte : la pièce à vaudeville s'acheminait

à grands pas vers l'opéra-comique. C'est sous ce dernier nom, appliqué au genre exploité par eux, que les Saint-Edme et Catherine de Baune ouvrirent leurs théâtres à la foire Saint-Germain de 1715; celui des premiers était dénommé: *Nouvel Opéra Comique de Dominique;* celui de Catherine de Baune: *Nouvel Opéra Comique de Baxter et Saurin* (1). Des mésintelligences ne tardèrent pas, cependant, à se faire jour entre les associés. Il paraît inutile d'en pénétrer le détail. Contentons-nous de constater qu'elles eurent pour cause ce plus grand commun diviseur: l'intérêt. Tout simplement, Catherine de Baune cherchait à obtenir des syndics la concession à titre exclusif de l'opéra-comique pour une période de quinze années, moyennant une redevance annuelle de 35.000 livres. Grâce à l'intrigue et aussi — nous avons des raisons de n'en point douter — à une large distribution de pots-de-vin, elle arriva à ses fins: un arrêt du Conseil du 15 février 1717 homologuait, en effet, un traité passé entre elle et les syndics à la date du 28 novembre 1716. Mais régir et administrer de semblables spectacles essentiellement dispendieux constituait une charge trop lourde pour ses faibles épaules. Elle abandonna donc la partie; cependant réconciliée avec ses anciens associés, elle la reprit après un intérim exercé par les syndics eux-mêmes. Ajoutons qu'au commun accord des contractants, la nouvelle société fut dissoute, fin de l'année 1717, malgré un succès à la foire Saint-Laurent qui pouvait passer pour encourageant.

Il va sans dire que la Comédie-Française n'avait pas assisté impassible à l'éclosion de l'opéra-comique (2). Elle

1. Les noms de Dominique, Baxter et Saurin ne doivent pas surprendre ici: c'étaient ceux d'artistes très en vogue en ce temps-là et qui, ainsi qu'on dirait aujourd'hui, faisaient affiche et recette.

2. L'histoire littéraire de l'opéra-comique a été élégamment exposée dans l'ou-

en avait suivi le développement d'un œil jaloux, bien que que, parallèlement, les pièces à écriteaux continuassent à jouir auprès du public d'une vogue réelle. Toujours à son instigation quelques condamnations furent encore prononcées ; le 23 octobre 1716, Bertrand dut payer 300 livres d'amende.

Ce qui assura le succès des Forains et mit toutes les chances de réussite de leur côté, ce fut incontestablement la qualité des auteurs dont les entrepreneurs sollicitèrent le concours. Sans doute, les œuvres du mouleur sur bois, Chaillot, de Fuzelier, du greffier Rémy, de Dorneval méritent d'être citées. Mais, il en est d'autres, comme celles de Dufresny, de Regnard et surtout de Lesage qui appartiennent, avec des mérites littéraires bien supérieurs, à l'histoire du théâtre. Tandis que les deux premiers se consacrent de bonne heure au répertoire des Comédiens Français, l'auteur de *Turcaret,* du *Diable Boiteux* et de *Gil Blas*, animé d'une vieille rancune contre la Comédie qui se refuse à représenter une de ses pièces, *Tontine*, accumula contre ses adversaires les flèches les plus acérées qu'il put tourner contre eux, c'est-à-dire une centaine de menues œuvres, spirituelles et quelque peu libres à l'usage des théâtres de la foire. Ce sont, entre toutes, la *Parodie de l'opéra de Télémaque* (1715), et cette fameuse *Querelle des Théâtres* qui inaugura la foire Saint-Laurent de 1718, en mettant à la scène les propres démêlés des Forains avec les grands théâtres, et amusa le Tout-Paris d'alors, jusqu'à Charlotte-Elisabeth de Bavière, mère du Régent. Ce dernier, la même année, dut recevoir une pétition des Comédiens où réapparaissaient leurs griefs et doléances vis-à-vis de l'Académie de Musique, coupable, selon eux, de

vrage de M. N.-M. Bernardin : *La Comédie Italienne en France*, auquel nous avons emprunté d'intéressants détails.

favoriser les Forains et de manquer à la lettre des ordonnances royales. La réplique de l'Opéra ne fut pas entendue ; on autorisa les jeux des danseurs de corde et montreurs de marionnettes.

Loin de se décourager, les vaincus du moment firent contre mauvaise fortune bon cœur ; pour clôturer dignement leur saison, Lesage, en collaboration avec Dorneval, écrivit une fantaisie de circonstance : les *Funérailles de la Foire*. C'était moins la classique mise au tombeau, aux accords délirants d'une marche funèbre, qu'une sorte d'enterrement de vie de garçon. L'œuvre parut si savoureuse, si agréable, qu'elle fut reprise par les soins de Madame au Palais-Royal, le 6 octobre 1718, tout comme l'avait été, avec le même concours, la *Querelle des Théâtres*, à l'Opéra.

L'année 1719, l'opéra-comique tomba en léthargie. Mais, dès 1720, sur les réclamations du public et les dispositions favorables de l'Académie royale de musique elle-même, en proie à d'incessants besoins d'argent, il se réveillait entre les mains de deux entrepreneurs, Lalauze et Restier, qui obtinrent l'autorisation tacite de l'exploiter. Lesage et Dorneval étaient tout désignés pour célébrer sa résurrection : ils composèrent le *Rappel de la Foire à la vie* représenté par Francisque, nouveau concessionnaire des faveurs de l'Opéra. L'étourdissant succès de la *Boîte de Pandore* eut une contrepartie fâcheuse pour les Forains. L'Académie de Musique rompit avec la série des bons procédés et leur retira l'usage du chant ; de son côté, la Comédie fit réitérer ses défenses touchant l'emploi du dialogue.

Qu'allait devenir le Théâtre de la foire et partant l'opéra-comique, privés ainsi d'éléments qui leur étaient nécessaires ? Délibérément Lesage, Dorneval et Fuzelier tournèrent une interdiction si néfaste pour leur art. Ils louèrent à la foire

Saint-Germain une petite loge, firent l'acquisition de marionnettes et offrirent à leur habituelle clientèle des piécettes qui eurent d'autant plus de vogue qu'elles ne ménageaient pas les Comédiens Français. La satire était transparente sur le rideau même des marionnettes de la foire : un portrait en pied de Polichinelle avec ces mots : *J'en valons bien d'autres.* Par faveur spéciale, il fut accordé à Francisque d'utiliser sur scène les services d'un seul acteur, de sorte que l'on pouvait croire que la pièce à monologue allait renaître de ses cendres. Seulement, aucun de ses anciens fournisseurs, Lesage pas plus que les autres, ne voulut consentir à reprendre une formule devenue désuète, un genre maintenant condamné. Alors Francisque s'adressa à Piron dont les épigrammes et les saillies ultra-gauloises scandalisaient fort les paisibles habitants de Dijon, sa ville natale. Piron se mit aussitôt à l'œuvre, et, en moins d'une semaine, élabora l'*Arlequin-Deucalion*, très brillamment accueilli à la foire de 1722. Peu à peu la recette tomba ; ni l'*Antre de Trophonius* ni *Tirésias* ne la relevèrent et Francisque, après avoir joué vainement son va-tout avec des marionnettes grandeur nature, dut lâcher prise.

L'opéra-comique, décidément, semblait avoir du plomb dans l'aile. Mais il s'en fallait, heureusement, qu'il fût blessé à mort. En 1724, toutes difficultés étant à peu près aplanies, il reprit son essor. Deux lettres, l'une de Maurepas, l'autre du roi, cette dernière en date du 25 mai, autorisaient Maurice Honoré, ex-fournisseur de chandelles des théâtres de Paris, à en poursuivre l'exploitation. Le nouveau directeur ouvrit un théâtre où en gros caractères s'étalait le nom d'*Opéra-Comique ;* le genre désormais répondait à la chose. A l'affiche reparurent les noms de Lesage, Fuzelier, Dorneval, Piron, puis celui de Panard, fervent ami des abstrac-

tions et de l'allégorie, meilleur poète qu'auteur dramatique.

Le vrai disciple de Lesage, son plus digne successeur, fut, sans contredit, Favart. Fils d'un boulanger de la rue de la Verrerie, élève de Rollin et de Porée, le jeune Charles Favart manifesta de bonne heure de réelles aptitudes dans l'art de rimer de galants couplets ; l'on sait que Panard ne dédaigna pas sa collaboration. Mais bientôt se fit jour une incompatibilité d'humeur littéraire entre les deux auteurs : le divorce s'ensuivit. Favart, ayant succédé à son père comme patron pâtissier, en 1730, résolut, tout en confectionnant galettes et échaudés, d'entreprendre par ses seuls moyens de rénover l'opéra-comique. Sa réussite devait être complète et lui assurer un renom de première marque. Qui ne connaît, du moins de nom, ce régal savoureux de l'esprit et du cœur intitulé la *Chercheuse d'Esprit ?* Ne contenait-il pas déjà en germe l'opéra-comique lui-même, celui qui charma nos pères, celui qui continue à nous enchanter et que, de parti pris, la jeune école des compositeurs repousse loin de son inspiration ? L'intrigue galante, des couplets retroussés, de mignons retroussis, un badinage léger un tantinet égrillard, voilà les traits dont Favart sut assaisonner ses œuvres et doter le répertoire nouveau, voilà comment il assura la survie du genre et du théâtre et ce qui, de plus, justifia l'énorme et rapide engouement des Parisiens d'alors (1).

Par bonheur, le privilège de l'opéra-comique venait de passer en d'excellentes mains. Monnet était le type du directeur qui voit grand et beau. Son premier souci, en 1743, fut de vouloir pour l'opéra-comique une demeure digne de lui. Il fit remettre à neuf et décorer par Boucher les

1. Sur Favart, sa vie, son œuvre et sa carrière, consulter Auguste Font dans son très curieux et savant *Essai sur Favart.*

loges des deux foires, puis, préoccupé de la question artistique, il s'employa à composer une troupe des meilleurs sujets; la direction de l'orchestre échut, en outre, à Rameau, celle de la scène à Favart. Le résultat fut ce qu'on peut prévoir : la Comédie-Française, montrant les dents, fit interdire le dialogue à l'Opéra-Comique que l'Opéra résolut d'exploiter avec Favart pour gérant, aux appointements annuels de 4.000 livres.

La combinaison n'eut qu'un temps. Des ballets-pantomimes remplacèrent bientôt l'opéra-comique, supprimé de 1745 à à 1752. Ce laps de sept années fut un douloureux calvaire pour Favart. Le 12 décembre 1745, il avait épousé une de ses jeunes pensionnaires, Marie-Justine du Ronceray, au théâtre M[lle] Chantilly. Scellée d'une mutuelle affection, l'union promettait d'être heureuse. Mais Favart eut la malencontreuse idée d'accepter de diriger, à Bruxelles, le théâtre de l'armée de Flandre commandée par Maurice de Saxe. Il advint que le maréchal s'éprit de la nouvelle M[me] Favart et triompha de sa résistance acharnée... ; en même temps, toutes sortes de persécutions s'abattaient sur le pauvre mari, trop fier pour profiter d'une situation que d'autres, peut-être, eussent considérée comme privilégiée. Seule, la mort du grand capitaine dénoua la pénible aventure des deux époux qui se réconcilièrent et reprirent côte à côte leur chemin dans la vie (1).

En 1751, l'Opéra était régi par la Ville; sur la demande de celle-ci, comme en fait foi une lettre de d'Argenson au Prévôt des Marchands, le roi autorisa l'Opéra-Comique à reprendre le cours de ses représentations. Le 30 décembre de la même année, le Bureau municipal concédait à Monnet.

1. On connaît l'opéra-comique *Madame Favart*, dû à la collaboration de Chivot et Duru pour les paroles et Offenbach pour la musique, qui s'inspire en partie des aventures du ménage Favart.

pour six ans, à partir du 1[er] janvier 1752, le droit d'en assurer les destinées. Après fortune faite, malgré le luxe de dépenses et de restaurations auxquelles il s'était livré (elles atteignirent le chiffre de 45.000 livres), Monnet passa la main à une société formée de Corby, Favart, Mœt et de Hesse.

Ici, il nous faut faire une courte halte, car le sort de l'Opéra-Comique se lie, comme on va le voir, à cette période glorieuse entre toutes.

Les Italiens, réinstallés à l'Hôtel de Bourgogne, furent amenés, au risque de courir à un échec, à délaisser de très bonne heure, avec le langage italien, un répertoire qui ne correspondait plus au goût du jour. Riccoboni, le chef de leur troupe, résolut alors de s'adresser à des auteurs français, et c'est ainsi que le peintre Jacques Autreau s'improvisa sur ses vieux jours auteur dramatique et donna à la Comédie-Italienne le *Port à l'Anglais ou les Nouvelles Débarquées* (1718). La pièce réussit au delà de ce qu'on avait souhaité et eut les honneurs de soixante représentations consécutives. Quelque temps Dorneval, Fuzelier travaillèrent pour eux, puis Delisle de la Drévetière avec l'*Arlequin sauvage* (1721) et surtout Marivaux dont toutes les œuvres seraient à citer si l'on voulait rendre à son admirable talent un hommage mérité, aussi bien l'*Ile des Esclaves* (1725), l'*Ile de la Raison* (1727) à tendances philosophiques et sociales que l'*Héritier de village* (1725), la *Joie imprévue* (1738) et cette exquise série de chefs-d'œuvre : l'*Arlequin poli par l'amour* (1720), le *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730), les *Fausses confidences* (1737), l'*Epreuve* (1740), expression la plus ingénument subtile du « marivaudage ».

Marivaux fit les beaux jours de la Comédie-Italienne. Lorsqu'il eut cessé d'écrire pour le théâtre, il fallut songer sérieusement à lui trouver un successeur. Les Italiens jetèrent les yeux sur Favart et commencèrent par s'attacher sa femme

qui rivalisa de naturel, de charme et d'humour dans une reprise de la *Chercheuse d'esprit*. En 1752, une compagnie de bouffons italiens conduite par Banbini vint donner à l'Opéra la *Serva Padrona* de Pergolèse. Ce fut à la fois le triomphe de la musique italienne et l'origine de la « Querelle des Bouffons ». Vingt mois durant, la nouvelle troupe enchanta et divisa Paris sans jamais cesser de l'intéresser par la production d'un répertoire original et d'une grâce souveraine. Mais cette forme musicale devait-elle demeurer l'apanage exclusif des chanteurs italiens ? Monnet ne le pensa pas. Il invita Vadé à adapter pour la scène les *Troqueurs*, un conte de La Fontaine, que Dauvergne devait mettre en musique. L'ouvrage terminé et mis au point, le directeur de l'Opéra-Comique en ordonna la représentation qui fut applaudie avec enthousiasme. Il était donc démontré que le verbe français pouvait avec bonheur se plier et s'unir à la mélodie et au rythme italiens. Cette constatation avait son prix.

Jadis, en effet, les couplets des comédies s'entonnaient sur de vieux refrains, la plupart populaires. A la longue, le procédé parut fastidieux ; timidement d'abord, puis avec une véritable hardiesse on abandonna les anciens fredons pour emprunter aux opéras et aux ritournelles du moment leurs notes et leurs airs. Comme on peut le penser, Favart prit la tête du mouvement qui se dessinait. Un nouveau progrès devait être réalisé ; l'exemple des Bouffons-Italiens de Bambini en fut précisément le principe. Le caractériser, le définir est chose aisée puisqu'il se résume tout entier dans la substitution des « comédies en ariettes » aux « comédies en vaudevilles ». Désormais, plus d'emprunts au vieux fond commun, plus de plagiat d'opéras à la mode, de parodie de morceaux célèbres : les nouveaux couplets auront leur musique bien à eux, originale et propre.

L'opéra-comique, en possession de sa vraie formule, prenait définitivement place au théâtre en dépit de la rancune des Comédiens Français et des désirs envieux de la Comédie-Italienne. La situation de cette dernière ne laissait pas, d'ailleurs, que d'être alarmante. Pourtant, elle avait connu des jours de prospérité avec Mme Favart, étoile d'une troupe d'une homogénéité incomparablement précieuse. Certaines pièces de son répertoire suscitèrent des démonstrations d'enthousiasme inconnues jusqu'alors ; telle est la traduction par Favart de la *Servante maîtresse* dont deux cents représentations ne parvinrent pas à diminuer la vogue.

La saison de 1761 s'ouvrait avec un nouveau triomphe pour l'auteur et l'interprète naturellement désignée de la comédie des *Trois sultanes*... Quelle ombre pouvait donc obscurcir le tableau ? Hélas ! il n'est pas de succès qui ne s'épuise. La Comédie-Italienne menaçait ruine. D'une part, le répertoire n'offrait plus cet attrait qui fit longtemps sa fortune, d'autre part, le vieil édifice de l'Hôtel de Bourgogne craquelait, s'effondrait sous le poids des années. Il était nécessaire d'aviser et de procéder au plus tôt à des réparations. Malheureusement, lorsque les Italiens frappèrent à la caisse, celle-ci leur apparut dans toute son horreur, avec un déficit de 400.000 livres. Sans céder au découragement, les directeurs de la Comédie-Italienne prirent résolument le parti d'affronter le péril. En premier lieu, ils s'assurèrent par traité les œuvres passées et à venir du célèbre auteur dramatique italien Goldoni, puis, enhardis, presque téméraires, ils sollicitèrent de l'Académie royale de musique le privilège de l'opéra-comique, moyennant un loyer annuel de 20.000 livres. La surenchère parut sérieuse à l'Opéra qui, finalement, donna son acceptation. Ainsi délivrés d'une concurrence redoutable, en possession d'un répertoire qu'ils avaient accaparé sans scrupule,

les Italiens pouvaient maintenant relever la tête : ils tenaient le haut du pavé.

La réunion des deux troupes eut lieu en janvier 1762. En conséquence, et suivant ce qui avait été expressément stipulé par MM. les gentilshommes ordinaires de la Chambre, les sieurs Laruette, Audinot, Clairval et les demoiselles Deschamps, Nessel rejoignirent à l'Hôtel de Bourgogne Mme Favart et leurs camarades Rochard, Chamville et Catinon-Foulquier, déjà pensionnaires de la Comédie-Italienne.

Donné le 3 février, le spectacle de réouverture recueillit un succès considérable. Il se composait de deux pièces : *Blaise le Savetier* (musique de Philidor) et de *On ne s'avise jamais de tout* (musique de Monsigny) que Favart, après avoir découvert leur auteur, Michel Sedaine, avait représentées, en 1759 et 1761, à l'Opéra-Comique de la foire. Vint ensuite *Annette et Lubin* inspiré à Favart par un conte de Marmontel et où sa femme rencontra les plus chaleureux applaudissements qu'artiste ait jamais rêvés. *Le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764) de Sedaine ne doivent pas non plus être oubliés ; ils méritent de figurer au tableau d'honneur des petits chefs-d'œuvre de cette époque.

Les Italiens, cependant, se révélèrent mauvais administrateurs ; de nouveau le spectre du déficit se dressa devant eux. A quoi l'attribuer ? Goldoni ayant cessé de faire recette, ils jugèrent que l'heure était venue pour le répertoire français de disparaître. C'est pourquoi, dès 1773, ils l'abandonnèrent pour se consacrer exclusivement à l'opéra-comique et à la comédie italienne, mais cette dernière sut encore moins obtenir la faveur du public. Un retour au répertoire traditionnel s'imposait. Peu à peu, tout ce qui était italien reçut son congé en bonne forme et l'opéra-comique resta seul en scène. Aussi, dans les annales de ce théâtre, le 26 septembre 1779

doit-il compter comme l'anniversaire mémorable d'une grande victoire.

Toujours alerte de cœur et de pensée malgré ses soixante-neuf ans bien sonnés, Favart put assister au triomphe du genre qu'il avait tant aimé. Mais, de même qu'au soir de la vie chantent dans la mémoire du vieillard les airs préférés qui ont bercé son enfance, de même dans les *Rêveries renouvelées des Grecs,* sa dernière œuvre, le poète voulut entendre encore une fois ses chers fredons d'antan. Il mourut le 12 mai 1792. Inhumé dans son petit jardin de Belleville où déjà reposaient les restes mortels de Mme Favart, on grava sur la pierre de sa tombe ces quatre vers :

Sous les lilas et sous la rose
Le successeur d'Anacréon,
Favart, digne fils d'Apollon,
En ce tombeau paisiblement repose.

*
* *

Installé en maître à l'hôtel de Bourgogne, en possession d'une troupe et d'un répertoire, enfin débarrassé de l'élément italien, l'opéra-comique national pouvait se donner libre carrière, instaurer son règne et sa formule. L'œuvre de Favart et de Sedaine méritait une suite. Marmontel, Anseaume et d'Hèle, d'une part, et, de l'autre, Philidor, Monsigny, Duni, Grétry, pour ne citer que les grands noms, la lui donnèrent. Par accoutumance on appelait bien encore « Comédie-Italienne » un théâtre que les Lettres patentes du 31 mars 1780 autorisaient à désigner sous le nom d' « Opéra-Comique », mais le mot n'était plus d'accord avec le fait.

Le moment est venu de se demander à quels règlements se

pliaient les artistes et à quelle idée directrice obéissait l'administration de l'Opéra-Comique.

Le 27 octobre 1719, après que Riccoboni se fut établi en France (1), les Comédiens passèrent entre eux un acte de société où ils spécifièrent notamment « que les dépenses de leur établissement montoient à 100.000 livres ; que cette somme ayant été empruntée et payée sur le produit des représentations, pour éviter toute contestation entre les nouveaux acteurs et les anciens, il convenoit d'établir une règle invariable à l'instar des Comédiens Français. A cet effet, ils déclarèrent que les dépenses de leur établissement demeureroient réduites à la somme de 96.000 livres. Comme les

1. Avant de passer en France, Riccoboni présenta au duc de Parme la requête suivante :

« 1° La Troupe unie supplie très humblement votre altesse Sérénissime de lui faire accorder la grâce dont ont joui ses prédécesseurs, qu'aucune Troupe Italienne soit reçue sous quelque prétexte que ce soit, même si tous les acteurs parlaient Français ; et qu'il soit généralement défendu à tous autres de faire usage des habits des acteurs masqués de la Comédie Italienne, c'est-à-dire de l'Arlequin, du Scaramouche, du Pantalon, du Docteur et du Scapin, et même du Pierrot qui, quoique Français, est né du Théâtre Italien.

« 2° Les Comédiens souhaitant de servir Sa Majesté en paix et en bonne réputation, demandent qu'en tout temps il n'en soit jamais reçu dans la Troupe de la famille des Constantins, de laquelle, du commun consentement de tout le monde, sont provenus les malheurs et la disgrâce de la Cour aux Comédiens Italiens, leurs prédécesseurs.

« 3° Ils demandent très humblement qu'il leur soit accordé des Danses et de la Musique dans les divertissements de leurs Comédies, suivant que leurs prédécesseurs en jouissaient.

« 4° S'il arrivait que quelqu'un des acteurs eût le malheur de ne point plaire à la Cour et à la Ville, qu'il soit permis à la Troupe de le renvoyer avec un présent et d'en faire venir un autre à sa place.

« 5° La Troupe supplie très humblement Son Altesse Sérénissime de faire de fortes instances à la Cour, pour qu'il leur soit accordé le libre usage des Saints Sacrements, comme ils l'ont en Italie ; d'autant que cette troupe ne donnera point une Comédie scandaleuse et que Riccoboni s'engage à donner le canevas des Pièces à l'examen du Ministère, et même d'un Ecclésiastique pour qu'elles soient approuvées. »

acteurs et les actrices étaient au nombre de douze, il fut arrêté que chacun seroit regardé comme ayant fait une avance de 8.000 livres dont il seroit remboursé deux mois après sa retraite ou son décès, sans aucun intérêt ; qu'après ce temps il seroit libre au comédien ou à ses héritiers de laisser les 8.000 livres, dont l'intérêt seroit payé au denier 20, ou de demander le paiement du capital, auquel tous les acteurs et les actrices seroient obligés solidairement. Il fut en outre convenu que l'acteur qui remplaceroit celui qui seroit retiré ou mort seroit tenu de payer la somme de 8.000 livres, qui lui seroit également remboursée dans le cas de retraite ou de décès, et que si l'acteur nouveau ne pouvoit faire ces fonds, il seroit obligé d'en faire l'intérêt à la Société au denier 20, sur la moitié de sa part, qui lui seroit retenue, et qu'il acquitteroit le principal avec l'autre moitié de sa part... En cas d'augmentation d'acteurs ou d'actrices, ils seroient également obligés de faire un fonds de 8.000 livres s'ils étoient reçus à part entière, et à proportion, s'ils étoient reçus à demi-part ou à moindre part. »

Cet acte de société, homologué par arrêt du Parlement, demeura en vigueur jusqu'au 7 avril 1741, date à laquelle les Comédiens Italiens en rédigèrent un nouveau bientôt suivi lui-même d'un troisième que nous ne croyons pas utile de reproduire (1).

Quant à l'administration proprement dite et à la police intérieure du théâtre, elles sont calquées sur les règles en usage à la Comédie-Française. En 1774, MM. les premiers Gentishommes de la Chambre jugèrent bon d'établir de nouvelles prescriptions relativement aux auteurs et aux œuvres. Ainsi, la musique de toute pièce reçue devait être

1. Des Essarts. *Les trois théâtres de Paris*.

entendue et approuvée par les Comédiens. La moitié de la part des droits d'auteur (un neuvième pour une pièce en trois actes et plus, un douzième pour deux actes, un dix-huitième pour un acte) allait de droit au parolier, l'autre moitié au compositeur, sans que puisse entrer en ligne de compte le produit des loges louées à l'année. Les auteurs ont part dans toutes les représentations dont la recette excède 600 livres en été et 1000 livres en hiver.

L'année 1781, l'incendie de la salle d'Opéra, au Palais-Royal, attira l'attention sur le danger que présentait l'hôtel de Bourgogne en raison de son état de vétusté. La construction d'un nouveau théâtre fut décidée sur l'emplacement des terrains occupés par les jardins de l'hôtel du duc de Choiseul. Confiés à l'architecte Heurtier, les travaux marchèrent bon train, si bien que, le 28 avril 1783, était inaugurée la première salle Favart, assez vaste pour recevoir dix-huit cents personnes. Afin de marquer le dédain des sociétaires de l'Opéra-Comique pour tous les autres artistes et n'être pas confondus avec eux, ils voulurent que la façade de leur théâtre se dressât du côté opposé au Boulevard qui, dès lors, prit le nom de Boulevard des Italiens, tandis que, courramment, l'on continuait à désigner le nouveau local du nom de « Théâtre-Italien » ou « Théâtre de la rue Favart ». C'est là que l'Opéra-Comique devait affronter les heurts de la période révolutionnaire.

Endettés de près de 500.000 livres par leurs dépenses de nouvel établissement, les sociétaires de l'Opéra-Comique éprouvèrent bientôt de nouveaux déboires ; ils n'envisageaient pas sans alarmes les événements qui se préparaient autour d'eux. Leur troupe, au début de la saison 1789-1790, se composait de trente et un sociétaires se partageant vingt-trois parts et d'un certain nombre de pensionnaires dont l'ensemble des

appointements atteignait 75.700 livres. Pour rémunérer le personnel et recouvrer le capital, pour faire face à des frais multiples, il était nécessaire de tabler sur des recettes fort élevées et sur un concours de circonstances que la Révolution ne devait point précisément aider à réaliser. Peu favorisé par la température d'une rigueur exceptionnelle, astreint à de fréquentes relâches en raison des événements politiques, enfin toujours prêt à subvenir par des dons patriotiques « aux besoins de l'Etat », l'Opéra-Comique se trouvait dans une situation qui menaçait de devenir désastreuse. A grand'peine la part de sociétaire avait atteint 7.195 livres, et, encore, deux nouveaux emprunts avaient-ils permis d'obtenir ce résultat.

Il fallait aviser. Résolument et après accord, les sociétaires décidèrent de se séparer de ceux de leurs camarades qui jouaient la comédie proprement dite (1) ; ils consentirent ensuite à une réduction de leur part et abaissèrent le nombre des pensionnaires et aussi le chiffre de leurs traitements. Allégés ainsi d'un grand poids et d'une lourde responsabilité, ils se consacrèrent plus confiants à leur tâche. Hélas ! si la saison 1790-1791 fut glorieuse pour l'histoire de la musique avec Grétry qui donna *Pierre le Grand* et Méhul, dont la partition d'*Euphrosine et Coradin* (livret d'Hoffmann) consacrait les débuts au théâtre, si, durant cette période relativement courte, vingt-trois ouvrages nouveaux virent le jour et connurent le succès, la recette, elle, accusait sur l'année précédente une diminution de 75.000 francs provenant surtout de l'abstention de la classe aisée à louer des loges à l'année ou à en acquitter le prix.

1. Dix sociétaires se trouvèrent ainsi écartés de la troupe ordinaire et reçurent en compensation une pension calculée d'après leurs années de service. La séparation effective eut lieu le 27 mars à la clôture pascale ; une de ses conséquences fut que les artistes de chant eurent par la suite à jouer la comédie.

Un fait digne de ne pas passer inaperçu trouve ici sa place. Il s'agit de l'autorisation accordée par le roi à la Comédie-Italienne de pouvoir donner désormais des représentations les mardis et vendredis, jours jusque là réservés à l'Académie royale de musique en vertu de son privilège. Ce n'était rien moins qu'une petite révolution.

Une hausse générale des profits se manifesta en 1791 mais il convient de l'attribuer moins à l'amélioration de la situation politique qu'à la réduction considérable des frais et des charges affectant le théâtre. D'une part, en effet, la Comédie-Italienne cesse d'acquitter sa redevance annuelle à l'Opéra, d'autre part, cette année même, le droit des pauvres est supprimé ; aussi les sociétaires jugèrent-ils à propos d'employer ce double chef d'économie à consolider leur situation personnelle. Prévoyance inutile, joie de courte durée ! La Révolution maîtresse grandissait et les événements succédaient aux événements avec une effarante rapidité, rendant téméraire la moindre conjecture sur leur issue.

1792 est une année sombre pour l'Opéra-Comique. De nouveau les sociétaires obligés à de fréquentes relâches se voient forcés de recourir à l'emprunt, les recettes fléchissent, le public s'abstient... Clairval, comédien des plus choyés, prend sa retraite après trente années d'incomparables services et Mme Dugazon, suspecte d'attachement envers la reine, deux ans durant disparaît et s'exile. A l'horizon, aucune éclaircie.

Loin de se rebuter, les vaillants artistes se livrèrent à un travail opiniâtre. Dix-sept nouveautés mises à l'étude virent le feu de la rampe pendant les jours troublés de 1793. La plupart des ouvrages étaient inspirés par les événements et animés d'un souffle patriotique ; tels, par exemple, *Le Pelletier de Saint-Fargeau*, *Marat dans son souterrain*, *Le Cri*

de la Patrie, La Veuve du Républicain. Mêlés par la force même des choses à ce qui se passait autour d'eux, les sociétaires se trouvaient amoindris dans leurs faits et gestes comme dans leur esprit d'initiative et, pour ainsi dire, détournés de ce qui constituait en propre leur art. Sur le fronton du théâtre se détachaient ces mots significatifs : *Egalité, Fraternité, Unité, Indivisibilité de la République ou la Mort.* Mais si le zèle des artistes était grand, si leur élan et leurs actes reflétaient souvent l'âme même de la patrie, si enfin le public se passionnait pour les manifestations qui enflammaient son cœur, en revanche la recette des spectacles atteignait difficilement un chiffre rémunérateur. Le déficit se creusant chaque jour, les dettes s'élevaient maintenant à plus d'un million. La situation en 1794 permit d'entrevoir une légère amélioration ; on peut l'expliquer par la rentrée à l'Opéra-Comique de « la citoyenne Lefèvre, dite Dugazon » (1), dont le prestige demeura toujours considérable.

Trois années encore le théâtre eut à subir le contre-coup de la tourmente révolutionnaire, dans ses excès comme dans sa réaction. Du 19 juin au 25 octobre 1797, il ferma ses portes pour cause de réparations à exécuter dans la salle. Un moment, le public se perdit en conjectures sur les raisons vraies ou cachées de cette clôture car nul n'ignorait les difficultés de tous genres par lesquelles passait le Théâtre-Italien et il ne fallut rien moins que le fait accompli pour le rassurer pleinement. Au nom de la Société, pendant sa dispersion, le régisseur-administrateur Camerani avait présidé à la restauration du bâtiment et contracté divers emprunts, puis, toutes choses paraissant en l'état, la réouverture put enfin avoir lieu avec le *Secret* et *Guillaume Tell.* L'enthou-

1. On sait que le nom de Dugazon, qu'elle avait rendu célèbre, lui resta malgré son divorce.

siasme fut général, tant les artistes de ce théâtre par leurs talents et leur attitude avaient su conquérir les sympathies de tous. La nouvelle de la paix de Campo-Formio, survenue le lendemain même, en transportant de joie l'âme populaire ne fit qu'augmenter l'élan de la foule vers l'Opéra-Comique.

Les années 1798 et 1799 furent marquées par de jolies créations. Le théâtre,remis à neuf, élégant et coquet, retrouva la vogue et des jours heureux, perpétués par une brillante phalange d'artistes. Il faut seulement regretter les mesquineries administratives qui entravèrent maladroitement son libre essor, par exemple ces interdictions émanées du bureau central du canton de Paris d'après lesquelles les comédiens ne devaient plus paraître en scène « revêtus des livrées de la noblesse » et étaient tenus de faire usage désormais des appellations de « monsieur » ou de « madame » (1).

Après le 18 brumaire la vie normale reprit peu à peu son cours ; c'était le retour du bien-être et des réjouissances privées et publiques. L'Opéra-Comique voulut, lui aussi, se mettre à l'unisson du sentiment populaire ; afin d'attirer le public il entreprit, à partir de 1800, de donner des bals masqués tout comme jadis le théâtre Feydeau, son émule, et l'Opéra, qui venait d'en reprendre la coutume. Entre temps, le travail sur scène se poursuivait, opiniâtre et varié, étroitement surveillé par l'administration supérieure et par le Premier Consul, jaloux déjà de tout réglementer.

Le théâtre Favart devait passer par une nouvelle crise. A ses côtés, sans précisément lui faire concurrence, Feydeau, voué aussi au genre lyrique, lui portait ombrage. Il était

1. Il n'était pas jusqu'au nom des personnages eux-mêmes dont on ne s'offusquât. Un censeur, annotant le manuscrit d'un opéra de Daleyrac, écrit en marge : « L'auteur fait donner 24 *louis* par Melcour. Pourquoi cette monnaie, qui rappelle aux royalistes leur idole ? Melcour ne peut-il pas donner tout simplement une bourse ? »

fatal qu'une des deux scènes devait disparaître. Or, il arriva que, sevré de musique italienne, le public se retrouva en goût d'en connaître le rythme et la mélodie et, par suite, disposé à accueillir chaleureusement la troupe de chanteurs italiens qui, dirigée par le bouffe Raffanelli, était venue s'installer au théâtre de la Société Olympique. Ce fut pour Feydeau le signal de la débâcle prochaine : tandis qu'une de ses plus estimées cantatrices, M[me] Scio, passait à Favart, une grande partie de son orchestre justement réputé gagnait de son côté l'Opera-Buffa. Le 12 avril 1801, prétextant une relâche, il fermait ses portes. On peut supposer que, de ce fait, l'Opéra-Comique allait voir sa situation raffermie. Il n'en fut rien car, en face de lui, prenait place un autre rival né d'hier. Pendant quelque temps il tenta de lutter avec lui en donnant des intermèdes italiens mais bientôt, — le 20 juillet — à bout d'efforts, il se trouva, à son tour, acculé à la fermeture.

Un peu auparavant avait germé dans la presse une idée qui trouvait crédit auprès du gouvernement, celle de fusionner Favart et Feydeau, deux théâtres également malheureux, également chers au public. Des pourparlers s'engagèrent. Un accord, rendu d'abord difficile de part et d'autre par la question des dettes et celle de la quotité et du chiffre des parts, put enfin intervenir. Tout obstacle paraissant avoir disparu, les artistes réunis donnèrent leur spectacle d'inauguration à Feydeau le 29 fructidor (16 septembre 1801). Seuls, deux artistes estimés et qui ne voulurent pas supporter une réduction de leurs revenus manquèrent à l'appel : Elleviou et Martin. Le public n'en manifesta pas moins sa sympathie à ceux demeurés fidèles, et l'enthousiasme général s'accrut de la double joie de revoir et d'applaudir les interprètes d'un art tout à fait de prédilection.

De lourdes charges, néanmoins, continuaient à incomber à

l'Opéra-Comique ressuscité. Le bail de la salle Favart lui restait pour le prix de 60.000 francs et sa troupe grossie, plus forte que de raison, risquait de compromettre sérieusement l'avenir du théâtre. Aussi, fut-il jugé prudent d'aviser au plus tôt. C'est dans ce sentiment que s'opérèrent la réduction du personnel et une série de réformes propres à rétablir l'équilibre du budget.

On peut se demander sous quelles conditions s'effectua la réunion des deux troupes de Favart et de Feydeau. L'analyse de l'acte authentique du 8 thermidor an IX nous l'apprendra :

« Les artistes réunis déclarent s'associer tant pour eux que pour les autres artistes qui seront successivement admis dans la société à l'effet d'exercer leurs talens en commun (art. 1er).

« La société est placée sous la protection et la surveillance immédiate du gouvernement (art. 3).

« Ayant pour effet, non pas une spéculation commerciale, mais une institution en faveur des arts et des artistes qui peuvent successivement la perpétuer, elle est formée pour un temps indéfini, qui ne pourra cependant être moins de trente ans, sauf les cas et époques de retraite individuels qui sont déterminés (art. 4).

« Les contractans doivent s'adjoindre un nombre suffisant d'artistes, soit comme associés, soit comme pensionnaires (*ibid.*).

« La mise de fonds des sociétaires consiste dans les fonds de recettes du spectacle qui doivent résulter de la mise en société de leurs talens (art. 5).

« La société est en commandite à leur égard (art. 6).

« Les bénéfices qui résulteront du spectacle de la société après l'acquittement et le prélèvement des appointements des

pensionnaires, des autres dépenses de l'exploitation, et de toutes les charges sociales, formeront un dividende qui sera partagé à la fin de chaque mois en un nombre de parts qui sera ultérieurement déterminé, et seront elles-mêmes divisées et réparties, à l'exception de celles qu'on croira devoir mettre en réserve, entre tous les membres de la société, non par égales portions, mais en raison des talens ou de l'utilité de chacun d'eux, suivant la répartition dont le mode va être réglé (art. 7).

« Les articles 8, 9 et 10 garantissent aux sociétaires qui se retireront après quinze années d'exercice le paiement d'une somme proportionnée à leur part sociale, à titre de remboursement et indemnité de leur intérêt dans la société, plus, une pension viagère établie sur la durée de leur service.

« L'article 11 ajoute : « Pour assurer le service des pensions des sociétaires et le remboursement de la valeur de leur intérêt social lors de leur retraite, il sera fait par la société un fonds avec destination spéciale et exclusive, indépendamment du produit du spectacle et des autres valeurs de la masse sociale qui y sont affectées de la même manière qu'envers les créanciers sociaux.

« Ce fonds sera formé :

« 1° Par le prélèvement annuel d'une somme de 16.000 francs sur le produit du spectacle, avant partage d'aucuns bénéfices et par sixième sur chaque mois d'hiver ;

« 2° Par le montant des sommes que le gouvernement pourra donner, à cet effet, à la société ;

« 3° Enfin par une finance en argent, qui sera fournie par les artistes qui seront admis successivement dans la société, après la première année de sa mise en activité, pour le prix

d'achat de leur intérêt social, dans la proportion de la part qui leur sera accordée lors de leur admission, ou qui leur accroîtra postérieurement à raison de 16.000 francs pour une part entière, et par ceux des sociétaires primitifs qui, après la première année, obtiendront un accroissement de part dans la société, et ce, à raison de cet accroissement seulement, et sur le pied du prix ci-dessus ; desquels fonds ceux qui les auront ainsi fournis seront ensuite remboursés à leur tour par la société, lors de leurs retraites respectives.

« Aux termes de l'article 12, ces fonds, appelés « fonds sociaux », devaient être placés en immeubles.

« Suivant les articles 13 et 14, l'administration fut soumise à la surveillance collective des sociétaires dont le vœu était recueilli en assemblée générale : elle devait être exercée par des administrateurs qu'ils nommeraient et qui auraient exclusivement la signature sociale.

« Tous les détails d'organisation qui précèdent furent renvoyés à des délibérations ultérieures et soumises, en cas de contestation, à six arbitres désignés (1). »

Ainsi, direction, administration, profits, tout appartenait aux sociétaires.

Des difficultés d'ordre intérieur les amenèrent, par la suite, à réclamer la médiation du gouvernement en vue d'obtenir le retour parmi eux d'Elleviou et Martin. Acquis à leur cause, le ministre de l'Intérieur répondit par la lettre suivante ; d'un très haut intérêt, comme on va le voir, elle accordait aux sociétaires plus qu'ils ne demandaient :

1. *Mémoire pour les sociétaires du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique* (1827).

BUREAU
des
BEAUX-ARTS
—
Section des théâtres.

Paris, le 5 brumaire an X de la République
une et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur aux Artistes sociétaires des Théâtres lyriques réunis.

L'intérêt que je porte aux arts m'a déterminé, citoyens, à répondre au désir que vous m'avez unanimement témoigné de voir votre association fixée sur des bases solides et placée sous la protection spéciale du gouvernement.

Pour arriver à ce résultat, il était plus d'un obstacle à vaincre. Deux artistes que vous regardez comme partie essentielle de votre association n'étaient pas compris dans l'acte en vertu duquel vous êtes réunis. Cet acte lui-même, par une de ses clauses, laissait à votre disposition le soin de répartir dans un arrangement ultérieur la part que chacun de vous doit avoir dans le produit des recettes.

Pour lever ces difficultés, pour donner à votre établissement un caractère plus recommandable, vous avez invoqué l'intervention de mon autorité ; je me suis prêté à vos instances, et le premier effet qui en soit résulté est la réunion de vos camarades dissidens. Pour fixer ensuite la part de chacun de vous, j'ai voulu consulter ceux qui, parmi vous tous, m'ont paru avoir le plus de droit à émettre un avis sur cette question. J'ai accueilli leurs opinions sur ce partage, je les ai comparées entre elles, je les ai résumées, et après avoir cru cette distribution établie dans des proportions aussi justes que l'embarras de votre situation le permettait, j'ai revêtu ce travail de mon approbation, et c'est avec cette formalité que je vous envoie le tableau qui doit fixer la rétribution annuelle de chacun de vous dans le produit des recettes.

Il en est sans doute parmi vous, citoyens, qui se trouveront portés sur ce tableau dans des proportions au-dessous de leurs espérances et des prétentions qu'ils semblaient avoir droit de former. C'est pour leur ôter tout prétexte de réclamations que j'ai voulu qu'il fût mis en réserve une part spécialement affectée à four-

nir des dédommagemens à ceux d'entre vous qui se trouveraient dans ce cas, et qui, par leurs services passés, comme par leur utilité actuelle, auraient des droits acquis à cette sorte d'encouragement. Quant aux autres dispositions par lesquelles le gouvernement a voulu vous témoigner sa bienveillance, je vous préviens que, dès ce moment-ci, il vous autorise exclusivement à prendre le titre de *Théâtre National de l'Opéra-Comique* et à vous considérer comme définitivement fixés à la salle de Feydeau ; qu'il consent à vous accorder un encouragement de *cinquante mille francs*, que je me réserve d'appliquer aux besoins imprévus de la Société, et de répartir sur les sociétaires, eu égard à leurs talens, à leur zèle et à l'assiduité de leur service ; qu'enfin, pour ne point laisser d'incertitude sur l'intérêt que le gouvernement vous porte, j'ai chargé le chef de la 4e division de ce ministère, ou, à son défaut, et d'après ses instructions, celui des Beaux-Arts, de la section des théâtres, d'être, dans vos rapports avec le gouvernement, l'intermédiaire de droit entre mon autorité et vous.

Mais ces bienfaits du gouvernement, ces témoignages d'une protection signalée, je n'ai dû les accorder qu'à des conditions qui m'en garantissent l'emploi au profit des arts et à votre avantage commun.

Je vous invite donc formellement : 1° à considérer le tableau ci-joint comme faisant suite à l'acte d'union qui vous lie et à le comprendre dans cet acte sous les mêmes formalités juridiques ; 2° à vous réunir dans le plus bref délai pour la rédaction d'un règlement qui sera soumis à mon approbation.

Ces mesures prises, le succès de votre association, citoyens, est remis entre vos mains, et c'est un résultat dont vos talens, votre zèle, votre esprit d'union et votre reconnaissance pour les bienfaits du gouvernement ne me permettent plus de douter.

Je vous salue,

CHAPTAL.

La première année d'exploitation par les sociétaires de l'Opéra-Comique produisit un total de recettes de 658.936 livres. C'était un chiffre respectable mais ne pouvant donner

encore toute satisfaction. Il y avait mieux à faire et à obtenir.

En prenant possession du pouvoir le Premier Consul examina la situation de l'Opéra-Comique ; il se persuada que pas plus que les autres théâtres il ne devait être complètement livré à lui-même, libre de tout frein, de toute surveillance. Le 20 frimaire an XI, il fut placé dans les attributions de M. de Cramayel, préfet du palais. Les dispositions essentielles dont ce dernier, à peine investi de ses fonctions, s'empressa de le pourvoir, peuvent se résumer en quelques lignes :

« La société du théâtre est administrée par un comité de sept membres dont trois nommés par le gouvernement et qui, assisté des conseils ordinaires, est le représentant et le gérant de la société. Une assemblée générale a lieu chaque samedi sous la présidence du commissaire du gouvernement aux fins d'établir le répertoire et d'examiner les diverses opérations effectuées par le comité.

« Le semainier perpétuel est secondé par un semainier temporaire, de droit contrôleur des recettes.

« Les bénéfices sont divisés en quinze parts, y compris une part en réserve. Tout acteur reçu sociétaire est tenu de verser à la caisse, comme fonds social, une somme de mille francs par seizième de part dont il jouit ou dont il vient à jouir par la suite. Ce versement se fait par une retenue proportionnée au traitement dont il jouit. Il retire ces fonds lors de sa retraite. Lorsqu'une part ou une portion de part vient à vaquer, elle est mise en séquestre par le commissaire du gouvernement, jusqu'à ce que le préfet du palais en ait disposé, après avoir pris le vœu du comité et l'avis du commissaire du gouvernement.

« Chaque sociétaire a droit, au moment de sa retraite, à une pension du gouvernement proportionnée à la nature et à la durée de ses services. Il a également droit de la part de sa

société, après quinze ans de service, à une pension de quinze cents francs pour part entière, de douze cent vingt-cinq francs pour trois quarts de part, etc. L'ordre du gouvernement, ou le vœu de la société, oblige tout sociétaire à continuer le service au delà des quinze années : mais cette prorogation donne droit à cent francs d'augmentation de la pension par chaque année de prorogation pour une part entière et en proportion pour les fractions de part, et à la jouissance immédiate des deux tiers de cette même pension de quinze à vingt-cinq ans, et ensuite de la totalité jusqu'à sa retraite... Les fonds destinés à l'acquit des pensions sont faits en mettant, chaque année, en réserve, la recette des jours complémentaires, y compris la gratification accordée par le gouvernement pour le gratis des derniers jours. Si ces fonds ne suffisent pas, le commissaire du gouvernement assure le paiement des pensions par ordonnances sur la recette des autres mois... Les pensions du gouvernement et de la société sont considérées comme secours alimentaires et ne peuvent être saisies par aucun créancier. Le droit aux pensions de retraite commence à dater de l'époque des débuts.

« L'ordre de ces débuts est accordé ou refusé par le préfet du palais sur une délibération du comité renfermant l'opinion qu'il a du sujet qui s'est présenté à lui pour être entendu ; l'avis du commissaire du gouvernement y est joint.

« Toutes les personnes attachées à l'Opéra-Comique s'engagent à ne paraître sur aucun théâtre sans l'autorisation du gouvernement.

« Il est accordé comme moyens d'encouragement des gratifications, soit de la part du gouvernement, soit à prendre sur les fonds en réserve ; des congés ; des représentations à bénéfice. Il en est dû une de droit à tout sociétaire chef d'emploi, après vingt ans de service.

« Il est prononcé comme moyens de répression l'exclusion des assemblées, l'expulsion momentanée ou définitive de la société, la perte de la pension, et pour délits graves la détention... (1). »

C'est avec cette organisation que l'Opéra-Comique atteignit l'année 1822. L'Empire lui fut favorable ; la subvention qu'il lui attribua était d'environ 96.000 francs. Durant ce laps de temps le zèle des sociétaires et le talent de compositeurs tels que Grétry, Daleyrac, Méhul, Boïeldieu, Nicolo contribuèrent à augmenter sa prospérité. Plusieurs fois, cependant, il changea de domicile. Du 23 juillet au 2 octobre 1804, il résida salle Favart ; du 3 au 23, au théâtre Olympique de la rue de la Victoire. Nouvelle station à Favart du 25 octobre 1804 au 4 juillet 1805 et à Feydeau le 2 septembre.

En 1815, le Comité administratif, composé de la délégation des artistes, passa sous la surveillance du gentilhomme de la Chambre du roi. Une ordonnance de Louis XVIII, du 30 mars 1822, débutait ainsi :

« Considérant qu'il importe de pourvoir, par de nouvelles dispositions, à la police de notre Théâtre Royal de l'Opéra-Comique : et vu le projet de règlement qui nous a été présenté à cet effet par le Ministre secrétaire d'Etat de notre maison » ; nous ne retiendrons de cette ordonnance que les dispositions suivantes :

Article premier. — Le Théâtre de l'Opéra-Comique est placé, conformément à notre ordonnance du 1er novembre 1820 (2), sous l'autorité du ministre secrétaire d'Etat de notre Maison, et sous la surveillance de notre cousin le duc d'Aumont, notre premier gentilhomme de la Chambre.

1. D'après *L'Année théâtrale* de l'an XII.

2. Cette ordonnance assurait aux artistes de l'Opéra-Comique le titre de *Comédiens royaux* ainsi que le paiement de leurs appointements et pensions.

Art. 2. — Il y a près du Théâtre de l'Opéra-Comique un commissaire royal chargé de surveiller toutes les parties de l'administration.

Il présidera les divers comités et il enverra le résultat des délibérations de chaque comité à notre premier gentilhomme de la Chambre, par l'intermédiaire de l'Intendant des Théâtres royaux, qui y joindra ses observations, s'il juge à propos d'en faire.

Art. 3. — L'intendant des Théâtres Royaux sera chargé de transmettre au commissaire royal près le théâtre de l'Opéra-Comique les ordres de notre ministre et ceux de notre premier gentilhomme de la Chambre ; il sera également chargé de transmettre à notre premier gentilhomme la correspondance relative au Théâtre de l'Opéra-Comique, qui lui sera adressée par le commissaire royal.

L'article 4 du titre II spécifiait :

Art. 4. — Les comédiens de notre Théâtre de l'Opéra-Comique continueront d'être réunis en société, laquelle sera administrée selon les règles ci-après.

Suivaient une série d'articles qu'il est superflu de rapporter : ils concernent l'attribution et la distribution des parts entre sociétaires, le règlement des pensions de retraite et leur mode de paiement, le comité d'administration composé de six sociétaires dont une femme au plus, ayant tous voix délibérative, les semainiers. l'assemblée générale, la comptabilité, le répertoire et les emplois, les débuts et réceptions, les pièces nouvelles, les auteurs et compositeurs, la police du théâtre, etc... L'ordonnance était contresignée par le marquis de Lauriston, ministre secrétaire d'Etat de la maison du Roi, et le baron de La Ferté, intendant des théâtres royaux.

Ces règles nouvelles n'assuraient pas encore la stabilité de l'institution. Ecrasé de charges, en butte à de violentes campagnes de presse, à des luttes extérieures, à des querelles

intestines, l'Opéra-Comique paraissait une fois de plus menacé de succomber. Heureusement l'administration veillait.

Le ministre de la Maison du Roi, en lui accordant à titre de prêt une somme de 100.000 francs, le sauva momentanément de la ruine. Mais dès l'année suivante les difficultés s'accusèrent plus nombreuses.

Le mal résidait dans le mode d'exploitation employé alors : il fallait avant tout le déraciner. C'est ce que comprit l'autorité.

Elle insinua donc aux sociétaires que les travaux de leur art ne pouvaient se concilier avec les soins de l'administration ; ceux-ci, « résolus à tous les sacrifices pour sauver l'honneur du théâtre », signèrent de confiance, le 5 août 1823, une déclaration par laquelle ils faisaient entre les mains du ministre de la Maison du Roi « remise pleine et entière de tous leurs droits d'administration et de gestion résultant de leur pacte social ». Toutefois, abdiquant de tels droits, ils stipulaient :

1° La garantie des pensions reconnues ;

2° La conservation des titres qu'ils avaient eux-mêmes acquis pour l'avenir à de semblables pensions ;

3° La continuation de leur mise ou masse sociale ;

4° La conservation des traitements proportionnels et progressifs, départis en ce moment à chacun d'entre eux en raison de ses services et de son utilité au répertoire, avec l'espoir d'un avancement proportionné à leur zèle et à leurs bons services.

Ces propositions acceptées, l'ordonnance royale du 30 mars 1824 reconstitua l'administration du théâtre sur de nouvelles bases (1).

1. Entre temps, le roi avait réglé, par une décision du 25 septembre 1823, que jusqu'au 1er avril de l'année suivante l'Opéra-Comique serait provisoirement ad-

Le préambule rappelait, tout d'abord, en les énumérant, les conditions que les sociétaires avaient mises à leur renonciation. Puis le titre premier disposait :

Article premier. — La renonciation des Sociétaires de notre théâtre de l'Opéra-Comique à tous leurs droits administratifs est acceptée aux clauses et conditions d'après lesquelles elle a été unanimement signée.

Art. 2. — Notre théâtre de l'Opéra-Comique continuera d'être placé conformément à nos ordonnances du 1er novembre 1820 et du 30 mars 1822, sous l'autorité du ministre secrétaire d'Etat de notre Maison et sous la surveillance immédiate de notre cousin le duc d'Aumont, notre premier Gentilhomme de la Chambre.

Art. 3. — Ce Théâtre sera administré, à dater du 1er avril prochain, conformément au projet de notre cousin le duc d'Aumont, et d'après l'avis du ministre secrétaire d'Etat de notre Maison.

Art. 4. — L'administration nouvelle opérera, sans aucun intermédiaire, sous les ordres de notre premier Gentilhomme de la Chambre.

Le titre II fixait diverses questions d'administration :

Art. 5. — L'administration est composée d'un directeur, d'un comptable-caissier, faisant les fonctions de chef du secrétariat, et d'un régisseur-général. Ces fonctionnaires sont à la nomination de notre Premier Gentilhomme de la Chambre.

Le directeur est le chef suprême de l'administration, et représente notre Premier Gentilhomme de la Chambre.

Art. 6. — Il y aura dans la première quinzaine de chaque mois, et en présence de notre Premier Gentilhomme de la Chambre, un comité d'administration, auquel seront appelés deux Sociétaires, par ordre d'ancienneté, pour entendre la lecture du compte mensuel rendu par le caissier.

Art. 12. — Il y aura une assemblée de Sociétaires le samedi de

ministré à la charge de la liste civile par une commission nommée et composée *ad hoc*. Par la même occasion Louis XVIII gratifiait son second théâtre d'un secours de 25.000 francs.

chaque semaine pour la fixation du répertoire ; il sera accordé un jeton de présence à chaque Sociétaire...

Art. 17. — L'exécution journalière du répertoire est confiée aux directeur et régisseur qui en sont et demeurent chargés et responsables.

Art. 29. — Les ordres de débuts seront donnés par notre Premier Gentilhomme de la Chambre...

Art. 34. — La lecture des pièces nouvelles se fera devant un comité présidé par la personne désignée par notre Premier Gentilhomme de la Chambre, et composé du directeur, du régisseur-général, de deux hommes de lettres, d'un compositeur et de trois Sociétaires.

L'organisation sociale faisait l'objet du titre III :

Art. 39. — Les comédiens de notre Théâtre de l'Opéra-Comique continueront à être réunis en Société, telle qu'elle a été organisée par l'acte notarié du 8 thermidor an IX (1801)...

Art. 40. — Le produit des recettes, tous frais et dépenses prélevés, sera divisé en dix-huit parts.

Art. 41. — Une de ces parts sera remise à la disposition de notre Premier Gentilhomme de la Chambre, pour être appliquée aux besoins imprévus...

Art. 42. — Une demi-part sera consacrée à former un fonds de pension pour les acteurs sociétaires retirés.

Art. 43. — Une demi-part sera employée annuellement en décorations, ameublement, costumes du magasin, réparations et entretien de la salle, d'après les ordres de notre Premier Gentilhomme de la Chambre.

Art. 44. — Les seize parts restantes seront réparties par seizièmes, et dans la proportion que notre Premier Gentilhomme jugera convenable, entre les sociétaires, depuis le quart de part qui est le minimum de l'émolument social, jusqu'à la part entière qui en est le maximum.

Art. 46. — Tout sociétaire contractera l'engagement de jouer pendant quinze ans. Après quinze ans de service non interrompu, il cessera de faire partie de la société, et quelle que soit la quotité

de sa part sociale, il aura droit à une pension de quinze cents francs sur les fonds de la société, aux termes de l'acte social ; il lui sera, en outre, conservé un traitement de retraite de quinze cents francs, payable de préférence à toutes autres dépenses, sur le fonds de la subvention royale, et sur les suppléments que le ministre de notre Maison accordera, s'il est nécessaire.

Art. 48. — Si après quinze ans d'exercice, un Sociétaire, ayant part entière, obtient de notre Premier Gentilhomme de la Chambre la faculté de prolonger son service, il lui sera accordé, quand il se retirera, une augmentation de cent francs sur sa pension, et semblable augmentation de cent francs sur son traitement de retraite, pour chacune des années de son service au delà de quinze...

Le titre IV et dernier recélait, enfin, au milieu de dispositions générales, cet article :

Art. 62. — Tout sociétaire qui aura été mis à la retraite pourra paraître sur les théâtres des départements éloignés de trente lieues de la capitale, en en obtenant la permission expresse et par écrit de notre Premier Gentilhomme de la Chambre.

Les sociétaires de l'Opéra-Comique reconnurent ce que cette ordonnance avait de juste et de sage. Il est certain qu'elle conciliait heureusement les intérêts de tous. Libérés des soucis de l'administration, ils se trouvaient soulagés de la lourde responsabilité que le roi avait assumée.

Mais ils ne tardèrent pas à déchanter. De violents différends s'élevèrent entre eux et Guilbert de Pixérécourt, directeur du Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Celui-ci, jugeant son œuvre, écrivait à la fin du compte annuel de 1824 : « J'ai été assez heureux pour rendre la vie à un corps inanimé, pour imprimer à cette machine dramatique un mouvement rapide et brillant que je m'efforcerai d'entretenir : l'impulsion est donnée, le public est revenu ; quelle que soit l'inconstance de la mode, j'espère la fixer pour quelques années à l'Opéra-

Comique... » De leur côté, les artistes lui reprochaient d'agir vis-à-vis d'eux en maître et non plus en gérant. Ils résolurent de faire entendre leur protestation au duc d'Aumont :

« Lorsque les soussignés consentirent à faire à Son Excellence le ministre de la Maison du Roi, la concession de quelques-uns de leurs droits, ils n'avaient pas entendu renoncer à tous leurs privilèges et notamment à ceux qui concernaient leurs intérêts pécuniaires. Ils ont encore présentes à la mémoire les propres paroles de M. le marquis de Lauriston : Messieurs, c'est un tuteur que l'on vous donne et non pas un maître.

« Mais, cependant, jusqu'à ce jour le contraire est arrivé : car c'est un maître qui nous régit.

« Nous avons vécu, avec bien de la peine, deux années sous ce régime, espérant toujours que notre directeur cesserait d'exercer à lui seul tous nos droits. Ces espérances ont été déçues ; et notre position, sans cesse en contact, nécessite que cet état de choses s'explique et que nous sachions enfin si nous vivons sous le régime d'une société, ou sous l'empire d'une direction absolue, ce qui serait en contradiction avec l'ordonnance de S. M. Louis XVIII, qui maintint notre société... »

Le 10 mars 1826, sous la forme d'un arrêté, le duc d'Aumont répondait aux protestataires :

...Vu l'article 69 de l'ordonnance royale du 30 mars 1824, portant que tout acteur qui se rendra coupable d'insubordination envers ses chefs, sera condamné, suivant la gravité des cas, à l'expulsion momentanée ou définitive du théâtre :

Considérant que la lettre *à lui* adressée par plusieurs sociétaires du théâtre royal de l'Opéra-Comique énonce, de la part des signataires, des prétentions inadmissibles et réprouvées par l'ordonnance royale qui a établi un nouveau mode d'administration, d'après la renonciation formelle des sociétaires à tous leurs droits administratifs et de gestion ;

Considérant que cette sorte de protestation, contre une administration tutélaire que les artistes avaient eux-mêmes sollicitée,

constitue une insubordination grave envers les personnes placées par l'autorité à la tête de l'administration théâtrale ;

Considérant que la publicité donnée à cette protestation, par son insertion dans les journaux, ne peut qu'aggraver les torts de ceux qui y ont participé ;

Que chacun d'eux serait ainsi passible des peines plus ou moins sévères prononcées par l'article cité de l'ordonnance du 30 mars 1824 ;

Mais persuadé toutefois que plusieurs d'entre eux ont été entraînés à une démarche dont ils n'avaient pas calculé les conséquences, et voulant conseillier l'indulgence dont il... convient d'user à leur égard, avec la nécessité d'un exemple de justice qui prévienne le retour de semblables désordres ;

Considérant que le sieur Huet a été l'instigateur de cette protestation inconvenante....

Décide :

Article premier.— Le sieur Huet cesse de faire partie du personnel de l'Opéra-Comique, à compter de ce jour.

Art. 2.— Sa représentation à bénéfice sera donnée avant le 1er mai prochain.

Art. 3.— Copie du présent arrêté sera adressée à M. le Directeur du théâtre, pour être transcrite sur les registres de l'administration.

La même mesure atteignait Darancourt également signataire de l'adresse. Inutile de dire si les sociétaires piqués de haut, se redressèrent ! Résolus plus que jamais à obtenir gain de cause, ils prétendirent que la religion du Premier Gentilhomme de la Chambre avait été surprise puis, s'adressant par les soins du jurisconsulte Dupin aîné à M. le Duc d'Aumont mieux informé, ils demandèrent ;

I.— La révocation de la mesure prise contre MM. Huet et Darancourt :

II.— Une copie de l'ordonnance de 1824 que l'on avait toujours refusée jusque-là, et en vertu de laquelle on les frappait cependant ;

III.— Le droit d'examiner et faire examiner les comptes annuels de l'administration.

Les deux premiers points furent concédés. En ce qui concerne le troisième on autorisa les sociétaires à nommer deux commissaires pour procéder à l'examen et à l'apurement des comptes ainsi qu'un conseil à ce connaissant, mais à la condition qu'ils choisiraient ce dernier parmi des personnes désignées.

Les sociétaires pouvaient-ils se déclarer satisfaits ? Oui et non. Bientôt, en effet, ils articulèrent de nouveaux griefs contre M. Guilbert de Pixérécourt, l'accusant de ne tenir aucun compte des quelques garanties qui leur avaient été accordées et lui reprochant ses manières offensantes. Ils s'adressèrent au duc d'Aumont, leur protecteur naturel, mais, en fin de cause, l'ordonnance du 17 juillet 1827 consolida les pouvoirs du directeur de l'Opéra-Comique. Voici son préambule et ses dispositions les plus caractéristiques :

CHARLES, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous ceux que ces présentes verront, salut.

Nous étant fait rendre compte des rapports présentés à notre auguste Frère feu Sa Majesté Louis XVIII, sur la situation de notre Théâtre de l'Opéra-Comique, desquels il résulte que les Sociétaires, par l'acte unanime du 5 août 1823, ont reconnu que les soins de l'administration théâtrale étaient incompatibles avec l'exercice de leur art, et ont sollicité la faveur d'être mis en direction, en abandonnant tous leurs droits administratifs et de gestion ;

Voulant consolider un Etablissement lyrique qui honore la musique française ;

Considérant que l'ordonnance royale du 30 mars 1824, par laquelle feu notre auguste Frère Louis XVIII, notre prédécesseur, a accepté la renonciation unanime des Sociétaires de l'Opéra-Comique à tous leurs droits administratifs et de gestion, et qui a fixé le sort du Théâtre, présente des dispositions incomplètes sur plu-

sieurs objets qui se lient à la propriété durable de cet établissement national ;

Satisfait de la manière dont l'administration actuelle a dirigé, depuis trois ans, notre Théâtre d'Opéra-Comique, et du rang distingué où elle a placé la musique française ;

Voulant que les améliorations commencées puissent s'achever sans obstacle ;

Vu le rapport de notre cousin le duc d'Aumont, Premier Gentilhomme de la Chambre, sur la situation actuelle de notre Théâtre de l'Opéra-Comique, duquel il résulte que plusieurs Sociétaires ont méconnu les dispositions de l'ordonnance du 30 mars 1824, qui a réglé le mode administratif de ce théâtre ;

Voulant fixer d'une manière immuable la position des Comédiens de notre Théâtre de l'Opéra-Comique, et mettre un frein à des prétentions mal fondées, contraires à la prospérité du Théâtre et surtout à l'esprit de l'Ordonnance du 30 mars 1824 ;

Considérant que l'expérience de trois années a fait connaître, d'une part, des abus qu'il est nécessaire de réprimer, de l'autre, des prétentions qu'il est urgent d'arrêter ; et voulant empêcher le retour des désordres qui avaient amené la ruine de ce Théâtre ;

Sur la proposition du ministre d'Etat, Intendant général de notre Maison ;

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Article premier. — Le Directeur est investi des pouvoirs les plus étendus pour l'administration du Théâtre ; mais, lorsqu'il s'agira d'actes importants, il devra les soumettre, avant leur exécution, à l'approbation de notre Premier Gentilhomme de la Chambre.

Art. 2. — Les assemblées du répertoire sont supprimées. Le Directeur est seul chargé de la composition du répertoire.

Art. 3. — A dater de ce jour, nos Comédiens ordinaires de l'Opéra-Comique sont divisés en trois classes, savoir : les Sociétaires, les Pensionnaires et les Acteurs à l'essai.

Art. 4. — Au moyen de la renonciation unanime du 5 août 1823, le titre de Sociétaire ne confère aux Comédiens de notre Théâtre de l'Opéra-Comique aucun droit de s'immiscer dans les

gestion et administration du Théâtre sous quelque rapport que ce soit.

Art. 5. — Le nombre des Sociétaires sera réduit à dix, au fur et à mesure des retraites ou décès.

Art. 6. — Après quinze ans de service effectif, tout Sociétaire cesse de faire partie de la Société. Si notre Premier Gentilhomme juge convenable de le conserver au Théâtre, il sera considéré comme Pensionnaire.

Art. 7. — La part d'un Sociétaire se composera : 1° d'un traitement fixe de huit mille francs pour la part entière ; 2° de feux réglés à vingt-quatre francs pour la part entière.

Art. 9. — Les Pensionnaires auront des appointements fixes, et de plus des feux, quand notre Premier Gentilhomme de la Chambre jugera à propos de leur en accorder. Ils pourront être appelés aux assemblées lorsque le Directeur les convoquera aux comités de lecture et recevront en ce cas le même jeton que les Sociétaires.

Ces jetons consisteront en une pièce d'argent frappée à notre effigie ; ils porteront d'un côté une lyre, et pour exergue : *Théâtre royal de l'Opéra-Comique.*

Art. 10. — Les Pensionnaires contracteront un engagement de quinze ans, à l'expiration duquel il leur sera accordé une pension de retraite équivalente au quart des appointemens fixes dont ils auront joui pendant les trois dernières années, et dont le maximum est réglé à six mille francs.

Art. 11. — Si l'autorité juge nécessaire aux intérêts du Théâtre de conserver un Pensionnaire au delà du terme de quinze ans, il sera ajouté un cinquantième de ses appointemens à sa pension, par chaque année qui excédera la quinzième.

Art. 12. — Les Acteurs à l'essai n'auront ni feux ni pension.

Art. 13. — Il y aura des chefs d'emploi, des doubles et des remplaçans.

Art. 14. — Notre Premier Gentilhomme de la Chambre désignera les chefs d'emploi. Il pourra les prendre parmi les Pensionnaires, et mettre ceux-ci en partage avec les Sociétaires.

Art. 15. — L'avancement a lieu suivant le mérite de chacun, sans égard à l'ancienneté, ni au rang.

Art. 18. — Toutes les pensions actuellement reconnues et celles

qui seront accordées à l'avenir seront payées, moitié sur la caisse du Théâtre, moitié sur les fonds subventionnels.

Art. 19. — La somme totale employée annuellement pour les pensions de retraite n'excédera jamais cent mille francs.

Art. 20. — Pour former le capital destiné au service des pensions, il sera exercé, à dater de ce jour, sur tous les paiemens faits par la caisse de notre Théâtre de l'Opéra-Comique, une retenue fixée ainsi qu'il suit :

1° Deux pour cent sur toutes les sommes payées aux Fournisseurs;

2° Cinq pour cent sur les appointemens et feux de toute nature; sur les primes, gratifications, secours et indemnités; sur les pensions de toute espèce qui seront accordées à dater de ce jour, et sur toutes les représentations à bénéfice;

3° Dix pour cent sur le traitement fixe des Sociétaires.

Art. 22. — Le temps de service légal nécessaire pour être admis à la pension est fixé comme il suit :

Pour les Sociétaires et les Pensionnaires, quinze ans;

Pour les Musiciens, Choristes, Machinistes, Préposés et Employés de l'Administration, vingt-cinq ans.

Art. 25. — Dans le cas où l'autorité jugerait à propos de conserver un Sociétaire au delà du terme de quinze années, sa pension s'accroîtra de cent francs pour la part entière par chaque année qui excédera la quinzième.

Art. 27. — Par sa retraite volontaire, ou par son décès, avant le temps fixé pour son service, tout Sociétaire, Pensionnaire, Choriste, Artiste de l'Orchestre ou Employé du Théâtre, ou ses représentans, perdront tout droit à la pension et au remboursement des retenues, sans préjudice des dommages-intérêts à l'égard de ceux qui, par leur retraite prématurée, et sans motifs agréés par notre Premier Gentilhomme de la Chambre, violeraient leur engagement envers le Théâtre.

Art. 28. — La même déchéance est encourue, quelle que soit d'ailleurs la durée de leur service, par les Acteurs, Choristes, Musiciens, Préposés, qui, par leur inconduite, auraient donné lieu à leur expulsion du Théâtre, aux termes de l'article 69 de l'Ordonnance du 30 mars 1824.

Art. 32. — Après vingt ans de service, notre Premier Gentilhomme de la Chambre pourra accorder aux Pensionnaires qu'il en jugera dignes, une représentation à bénéfice, sur laquelle on prélèvera les frais.

Art. 35. — Quand, par le résultat d'une coalition entre plusieurs Acteurs, soit Sociétaires, soit Pensionnaires, on sera obligé de faire *relâche*, les Sociétaires et Pensionnaires seront punis solidairement d'une amende de deux mille francs qui sera prélevée à la fin du mois, au prorata des appointemens, et versée immédiatement dans la Caisse générale.

Art. 36. — Les comptes de chaque mois et de chaque année seront vérifiés comme tous ceux de nos autres Etablissemens royaux, par la commission de comptabilité établie près du Ministre d'Etat, Intendant général de notre Maison.

De moins en moins les sociétaires obtenaient ce qu'ils désiraient. M. Guilbert de Pixérécourt, bien en cour, possédant merveilleusement l'« art de lier la cause du pouvoir supérieur à la sienne », voyait son autorité instaurée sur l'Opéra-Comique en maîtresse souveraine.

L'oposition des artistes à leur directeur était-elle fondée ? C'est un fait que les recettes, maintenues sous le régime social et depuis 1818 aux environs de 800.000 francs par an, atteignirent avec M Guilbert de Pixérécourt le chiffre respectable de 1.030.000 francs. Mais la question agitée était tout autre. D'une part, les sociétaires demandaient : « Sacrifiera-t-on le théâtre de Feydeau et ses principaux sociétaires à la puissance directoriale de M. Guilbert de Pixérécourt. ou la puissance de M Guilbert de Pixérécourt à un théâtre dont le sort est si éminemment lié à la gloire de la musique française ? » D'autre part, le duc d'Aumont répondait par avance : « Il est bien prouvé que l'autorité a fait son devoir et rempli toutes ses obligations ; que les comptes sont exactement rendus (ils ont été mis sous les yeux du ministre de la maison du Roi) ;

que tout le monde est bien payé ; que les dettes sont acquittées ; que les sociétaires ne peuvent réclamer aucun droit, parce qu'ils y ont formellement renoncé ; que, par conséquent, ils ne sont *responsables de rien*, si ce n'est de leur zèle et de leur bonne conduite : enfin, qu'ils sont plus heureux qu'ils ne l'ont jamais été. » Le dernier mot resta donc au régime de la direction intronisé à l'Opéra-Comique.



Prenant sous sa protection les artistes de l'Opéra-Comique, la royauté assumait bien des charges et allait au-devant de nombreux tracas. Son premier souci fut de résoudre une question des plus urgentes, celle de l'établissement du théâtre, l'usage de Feydeau devenant dangereux (1). La création d'une nouvelle salle décidée, il faillait avant tout arrêter un emplacement. Une société financière, la compagnie Mallet, proposa de transformer la rue Neuve-Ventadour en une place au centre de laquelle s'élèverait l'Opéra-Comique. Son plan ayant été agréé, un acte fut passé par devant notaire, le 19 juillet 1826, entre les banquiers et le duc de la Rochefoucauld, ministre de la Maison du Roi ; il rendait la Couronne propriétaire du terrain moyennant le prix de 1.700.000 francs. La compagnie Mallet s'engageait, au surplus, à avancer les frais de construction évalués à deux millions, remboursables en huit annuités. Les architectes Huvé et de Guerchy se mirent à la besogne ; les travaux commencés le 28 novembre 1826 prirent fin en avril 1829.

1. Nous lisons dans un rapport du temps : « Le terme de deux années a été rigoureusement fixé pour la fermeture de la salle Feydeau, qui probablement ne pourra atteindre cette époque qu'au moyen de réparations coûteuses et dont l'espèce en effrayant le public peut apporter le plus grand préjudice au théâtre, puisque pour prévenir l'écartement des murs il est question de faire traverser la salle par de forts tirants en fer. » *Archives nationales* O[1], 1762.

Restait à trouver un directeur. Le sieur Ducis, ancien colonel, se présenta comme acquéreur, à la condition que la direction du théâtre lui serait donnée pour trente années avec une subvention de 120.000 francs. Le 12 août 1828, il signait l'acte de vente au prix de 4 millions mais Ducis ne possédant pas de ressources, le contrat fut résilié d'un commun accord le 11 février suivant.

A côté d'un directeur, il était nécessaire de s'adjoindre un capitaliste. On avait le premier, Ducis ; on trouva le second dans Boursault-Malherbe. La société des comédiens ayant été dissoute, la liste civile consentit alors moyennant 1 million 900.000 francs (1) la nouvelle vente de la salle Ventadour à Boursault sous les stipulations que voici :

Le privilège accordé à Ducis pour trente ans lui serait continué ; une subvention annuelle de 150.000 francs lui serait allouée pour toute la durée du privilège ; Ducis prendrait pour les trente ans, à bail, la salle Ventadour, au prix de 163.000 francs ; la subvention serait spécialement affectée d'abord au paiement des pensions qui s'élevaient à 120.000 francs environ, puis au paiement du loyer, jusqu'à concurrence. L'extinction des pensions profiterait à Ducis ; Ducis pourrait céder à M. Boursault éventuellement son privilège avec tous les droits y attachés.

Entre Boursault et Ducis des dispositions analogues intervinrent, garanties, le 1er avril 1829, par un arrêté du ministre de l'Intérieur :

Nous, Ministre secrétaire d'Etat au département de l'intérieur ;

Sur la demande du sieur Ducis, à qui nous avons accordé par arrêté du 14 août 1828 l'autorisation d'exploiter pendant trente années le théâtre royal de l'Opéra-Comique ;

Voulant assurer, en ce qui dépend de nous, l'exécution des actes

1. Diverses charges évaluées à 647.000 francs devaient être en outre acquittées par Boursault ; de ce nombre la résolution du bail de la salle Feydeau qui n'expirait qu'en 1882.

passés entre lui et le sieur Boursault, propriétaire de la salle sise rue Neuve-Ventadour ;

Arrêtons ce qui suit :

Article premier. — L'autorisation accordée à M. Ducis, par notre arrêté ci-dessus énoncé, ne pourra, pendant toute sa durée, être exploitée que dans la nouvelle salle, située rue Neuve-Ventadour.

Art. 2. — La cession éventuelle, et à titre de garantie, faite par M. Ducis au sieur Boursault ou ses ayant-cause, est approuvée pour recevoir son exécution, le cas échéant, conformément aux actes passés entre eux.

Quelque temps après Boursault mettait sa propriété en société, non sans se réserver une part d'actions susceptible de lui conserver une situation et une influence prépondérantes.

Le lundi de Pâques, 20 avril 1829, l'Opéra-Comique donna sa soirée d'ouverture à la salle Ventadour avec les *Deux Mousquetaires* de Berton et la *Fiancée* d'Auber. Elle fut plus brillante encore qu'on ne l'avait espéré ; aussitôt le sentiment général augura bien de la renaissance de l'opéra-comique dans un théâtre tout de magnificence. La représentation des *Deux Nuits* de Boïeldieu ne contredit pas cet optimisme réconfortant. Le *Courrier des Théâtres* pouvait donc écrire à juste titre : « Théâtre heureux et charmant car il est national, et le constant objet des préférences du public. Et comment ne le serait-il pas ? Tout s'y trouve. Seul, il rassemble tous les genres... Tous ces avantages joints au talent d'artistes tels que Lemonnier, Ponchard, Chollet, Moreau-Sainti, Feréol, Tilly, Damoreau, Boullard, Fargueil, Mmes Pradher, Casimir (aujourd'hui notre première cantatrice), Lemonnier, Eléonore Colon, doivent fixer la vogue dans ce magnifique théâtre. La salle de l'Opéra-Comique est maintenant une des plus belles de Paris ; son orchestre est excellent, et de nouveaux auteurs

s'élèvent en ce genre qui promettent d'égaler leurs devanciers. »

Le signataire de ces lignes faisait allusion à Hérold et Halévy. Cependant *Paul et Virginie* de Kreutzer échoua et *Fra Diavolo*, le chef-d'œuvre d'Auber, reçut un accueil enthousiaste, tant il est vrai que le public ne distribue pas toujours aveuglément ses faveurs.

Devant de tels éléments de réussite on pouvait aisément croire à la prospérité de l'Opéra-Comique. Malheureusement la réalité était tout autre. Ducis manquait totalement de scrupules ; sans jamais cesser de réclamer le montant de sa subvention, il s'ingéniait à trouver mille et un moyens pour ne pas payer ce qu'il devait aux artistes, aux auteurs et à ses nombreux créanciers. Aussi, dès le 22 juin 1830, dut-il faire l'abandon de son privilège. Le 2 juillet intervint un jugement qui donna aux créanciers de Ducis dix jours pour l'accepter, à la condition de remplir tous les engagements de leur débiteur. Mais ces derniers gardant le silence, le droit à la cession éventuelle fut ouvert au profit des propriétaires de la salle Ventadour qui, par un traité du 26 juillet, confièrent à Boursault le soin de la direction.

Survint la révolution qui eut sur les affaires financières une influence fâcheuse. L'Opéra-Comique plus que tout autre théâtre en ressentit le contre-coup ; sa subvention retomba à 120.000 francs et le ministre de l'Intérieur écrivit à l'administration du théâtre de n'avoir plus à compter désormais sur les 30.000 francs, montant annuel du prix des loges louées par Charles X.

Après avoir confié la gestion du théâtre à Singier, ancien directeur des théâtres de Lyon, Boursault, d'accord avec les propriétaires, se fit remplacer définitivement par M. Lubbert. C'est sous la direction de ce dernier que l'œuvre immortelle

d'Hérold, *Zampa*, vit le jour le 3 mai 1831. Le 14 août, les auteurs, musiciens et employés n'ayant pas été payés, les représentations cessèrent et la salle Ventadour ferma ses portes. Toutes difficultés paraissant aplanies, l'administrateur du théâtre prévint le ministre de sa réouverture mais qu'on juge de l'étonnement des propriétaires quand l'autorité supérieure fit, en guise de réponse, parvenir au directeur, le 1er octobre 1831, l'arrêté suivant :

Considérant que le théâtre royal de l'Opéra-Comique a été fermé sans autorisation depuis le 12 août dernier, et que des interruptions de cette nature doivent entraîner la cessation du privilège accordé ;

ARRÊTE ce qui suit :

Article premier. — M. Lubbert est autorisé à exercer provisoirement, à dater de ce jour et à titre nouveau, les fonctions de directeur-entrepreneur du théâtre royal de l'Opéra-Comique, salle Ventadour, sans qu'il puisse résulter de la présente autorisation aucune reconnaissance des engagements précédemment contractés, soit par le ministre du commerce et des travaux publics, soit par l'ancienne liste civile.

Art. 2. — Cette autorisation serait retirée à M. Lubbert dans le cas où le théâtre resterait pendant trois jours sans provision, et elle sera considérée comme non avenue s'il n'en est pas fait usage avant le 8 octobre prochain.

Paris, le 1er octobre 1831.

Le Pair de France, ministre du commerce et des travaux publics

Signé : Comte D'ARGOUT

Tandis que les propriétaires libellaient leurs protestations, Lubbert, redevenu directeur, s'adonnait à une tâche chaque jour plus difficile. Le 8 décembre, désespérant à tout jamais de la réussite, il abandonnait la partie, non sans avoir délié les artistes des engagements contractés envers lui. Toutefois,

ceux-ci empressés à dégager leur responsabilité d'événements dont ils étaient les premières victimes, crurent devoir adresser une lettre aux journaux. Nous reproduisons ci-après cette lettre qui reflète aussi fidèlement que possible la situation faite à l'Opéra-Comique au début de la Monarchie de Juillet :

Comme le théâtre de l'Opéra-Comique se trouve fermé pour la seconde fois, en dix mois, sous la direction de M. Lubbert, et que le public ignore les causes de ces fermetures réitérées ; pour éviter la solidarité de cet événement, il est de l'intérêt des artistes de faire connaître les charges qui pèsent sur l'administration.

La salle Ventadour, le duc d'Aumont et le peu de protection accordé à l'ancienne société ont été cause de sa dissolution. On a vu la Maison du roi refuser à des Français la salle Favart, berceau de l'Opéra-Comique, pour la donner aux Italiens avec une subvention de 70.000 francs, lorsqu'en même temps on imposait la salle Ventadour aux sociétaires de Feydeau, avec l'unique secours de 24.000 fr. puisque sur une subvention de 150.000 francs, il fallait servir 126.000 francs de pension. Il préférèrent tout abandonner plutôt que d'accepter ce qui les eût ruinés comme les directions qui leur ont succédé.

Comment, en effet, supporter un loyer de 160.000 francs qui comporte, en outre, 300 entrées d'actionnaires sans compter 20 ou 25 loges gratuites ? Comment résister aux frais énormes de toute nature occasionnés par la grandeur du local, grandeur peu en harmonie, d'ailleurs, avec le genre de l'Opéra-Comique ?

Pour que cette administration puisse prospérer, il lui faut donc une subvention suffisante et une salle *gratis*. C'est ce que le gouvernement entendra, sans doute, car il faut un Opéra-Comique à Paris. Il le faut pour la musique française, car bien peu de nos compositeurs peuvent arriver au Grand-Opéra ; il le faut pour la province, qui ne peut avoir de spectacle sans l'Opéra-Comique ; il le faut enfin parce que ce genre fait vivre des milliers d'employés que chaque fermeture plonge dans la plus affreuse misère. Il en est un grand nombre qui, depuis trois mois, n'ont pas touché un sou,

et si l'autorité ne prend une prompte mesure pour arrêter le mal, il ne leur restera que deux partis : la *mendicité* ou le *suicide.*

A. Féréol, Lemonnier, V. Rifaut, Chollet, Ernest,

Hockes, Louvet.

Pour tous les artistes de l'Opéra-Comique.

Une brochure intitulée *Aurons-nous un théâtre royal de l'Opéra-Comique* (1), parue en juin 1830, avait déjà signalé la désastreuse situation du Théâtre Ventadour.

L'auteur se montrait nettement hostile au mode actuel d'administration. « La perte de l'Opéra-Comique, disait-il, date du 15 août 1828, époque de la dissolution de la société de comédiens qui jouissaient du privilège d'exploitation de ce genre éminemment national, pour faire passer cette administration dans les mains d'un directeur-propriétaire. »

Il ajoutait à la suite de considérations appuyées de quelques chiffres :

« Vouloir ruiner des entrepreneurs avec connaissance de cause, *c'est une immoralité* ; vouloir perdre un théâtre royal exploitant un genre national, *c'est du vandalisme, c'est une absurdité* ; vouloir ne pas employer les moyens qu'on possède pour le sauver, c'est de *l'entêtement et de l'ignorance sans excuses.*

« Pour empêcher cette faute énorme, que faut-il donc faire ? Il faut mettre à la tête de la direction des théâtres royaux *un véritable administrateur, un ami des arts, qui les empêche de dégénérer ; un homme capable d'apprécier tout ce qu'il y a de glorieux pour notre patrie de conserver la prééminence sur les autres nations dans les arts et les sciences ; un homme, enfin, qui soit à la hauteur de cette*

1. *Aurons-nous un théâtre royal de l'Opéra-Comique ?* brochure de 36 pages par l'auteur de *4 et 5 font 3.* (Paris, juin 1830, Guéry et C[ie], libraire et G.-A. Dentu, galerie d'Orléans, n° 13).

place importante. L'instruction s'allie assez mal avec la science du caissier ; séparez donc les arts et tout ce qui en dépend, du mécanisme du comptable qui reçoit et qui paie. »

L'autorité semblait peu disposée à prêter l'oreille aux conseils. A la suite du départ de Lubbert et de la fermeture du théâtre, les propriétaires de Ventadour reçurent du ministre la lettre suivante qui fixait le résultat de démarches et de réclamations sans cesse renouvelées :

Paris, le 13 décembre 1831.

Messieurs,

J'ai eu l'honneur de vous écrire, le 31 octobre dernier, pour répondre aux observations que vous m'avez adressées, relativement à un arrêté du premier du même mois, qui autorise M. Lubbert à exercer provisoirement les fonctions de directeur de l'Opéra-Comique.

Je vous prévenais dans cette lettre que je n'aurais à entrer dans l'examen des considérations par vous énoncées que lorsque vous auriez justifié de vos moyens de remplir les engagemens mentionnés dans les actes antérieurs, notamment en ce qui touche l'obligation de pourvoir au paiement des pensions. En effet, l'arrêté du 14 avril 1828 qui accorde à M. Ducis l'exploitation du théâtre de l'Opéra-Comique, relate l'engagement pris par cet entrepreneur avec la liste civile de servir les traitemens de retraite et les pensions acquises aux termes des règlemens ; et l'arrêté du 17 juillet 1830, qui donne aux propriétaires de la salle Ventadour un délai de dix jours pour se mettre en mesure de continuer l'exploitation du privilège accordé à M. Ducis, rappelle la condition, s'ils veulent se prévaloir des stipulations de l'acte de cession, de remplir tous les engagemens de leur cédant. Cette condition résulte d'ailleurs de l'acte lui-même, puisque la compagnie propriétaire ne pouvait recevoir les bénéfices de l'entreprise sans en accepter les charges.

Dans la note que vous m'avez remise, quand j'ai eu l'honneur de

vous recevoir le 22 du mois dernier, vous ne vous expliquez pas sur la question de savoir si vous entendez vous rendre garans des conditions imposées à la cession.

L'ordonnance du 11 février 1829, que vous citez, et qui a assuré à M. Ducis ou à ses héritiers ou ayant cause une subvention de 150.000 francs pendant trente années, est un acte particulier de l'administration de l'ancienne Maison du roi, qu'il m'a été impossible de reconnaître comme étant à la charge de mon ministère ; mais, de ce que je n'ai pu me considérer comme chargé de l'exécution de cette décision de février 1829, on ne peut en conclure l'invalidité de cet acte en lui-même : il en résulte seulement qu'il trouve son exécution :

1° Dans la subvention que j'accorde au théâtre et que je continuerai d'accorder dans la proportion des allocations que les lois de finances assureront à cet objet de dépenses ;

2° Dans le recours que l'on a le droit d'exercer contre l'ancienne liste civile pour la partie de ses engagemens qu'il ne dépend pas de moi d'exécuter.

L'autorisation d'exploiter le théâtre de l'Opéra-Comique dans la salle Ventadour ne saurait donc faire retour en vos mains, ou aux mains d'un entrepreneur de votre choix, qu'à la même condition de se reconnaître au lieu et place de M. Ducis quant au privilège accordé le 14 août 1828 et substitué le 17 juillet 1830. En conséquence, messieurs, et d'après la nouvelle clôture qui vient d'avoir lieu, j'ai dû prendre l'arrêté dont je vous envoie ampliation, et qui vous accorde un délai de quinze jours pour vous mettre en possession des droits que vous faites valoir.

Recevez, etc.

Le délai de quinze jours fut ensuite porté au 15 janvier, mais, le 9, le ministre était informé que M. Emile Laurent se chargeait de la direction. M. d'Argout répondit aux administrateurs :

Paris, le 12 janvier 1832.

Messieurs,

Je crois devoir vous informer que la lettre que vous m'avez fait

l'honneur de m'écrire le 9 de ce mois ne suffit pas pour que je puisse y donner la suite que vous désirez. Il est indispensable que vous exprimiez dans cette demande que c'est en conséquence de mes arrêtés du 13 et du 28 décembre dernier, et en réponse aux lettres qui vous les ont notifiés, que vous présentez à ma nomination M. Emile Laurent, comme directeur du théâtre royal de l'Opéra Comique.

Agréez, etc.

Les propriétaires se résignèrent à obéir en formulant toutes réserves de droit. L'exploitation de Laurent ne devait pas encore être celle qui arracherait l'Opéra-Comique au marasme dans lequel il végétait. Les spectacles reflétaient la tristesse et l'ennui, avant-coureurs de la ruine prochaine ; le public montrait de moins en moins de goût pour la salle « bâtie par le Roi-Jésuite ». Dès le 15 mars 1832, la clôture s'imposait.

Six jours après, le ministre entrait à nouveau en correspondance avec l'administrateur :

Paris, le 21 mars 1832.

Monsieur,

Je viens d'apprendre avec peine que la salle Ventadour a été fermée pour la quatrième fois. Quelque désir que j'aie d'être utile à la compagnie propriétaire, on ne peut laisser durer plus longtemps un semblable état de choses. L'expérience a prouvé que le ministère a porté la bienveillance aussi loin qu'il était en son pouvoir. Vous n'ignorez pas que mon arrêté du 14 janvier est définitif, et qu'un dernier délai y est accordé, dans le cas prévu d'une nouvelle clôture. Ce délai expirera le 31 de ce mois. Si, à son expiration, M. Laurent n'a pas repris le cours des représentations, ou si un autre directeur ne m'est pas présenté par la compagnie propriétaire pour lui succéder, je me trouverai dans la nécessité de considérer le droit résultant de la réserve faite au bail comme définitivement anéanti.

Agréez, etc.

Il pouvait paraître périlleux d'aspirer à devenir directeur d'un théâtre sur lequel s'acharnait l'infortune. Malgré l'épidémie de choléra qui ravagea Paris en 1832, de nombreuses personnalités briguaient la direction. Parmi les candidatures les propriétaires jugèrent à propos de retenir celle de M. Cournol ; ils la signalèrent aussitôt à l'autorité en sollicitant d'elle une prorogation du délai imparti afin de mener à bien les négociations engagées.

Les deux lettres qui suivent prouvent des vues tout autres chez le ministre. La première est adressée à l'administrateur, la seconde au propriétaire du théâtre Ventadour :

Paris, le 1er avril 1832,

Monsieur,

Le 21 du mois dernier, j'ai eu l'honneur de vous écrire pour vous rappeler que mon arrêté du 14 janvier, relatif à la salle Ventadour, était définitif et accordait, en cas de fermeture nouvelle, un délai de dix jours expirant au 31 mars. Comme M. Laurent n'a point repris le cours des représentations, et la compagnie propriétaire ne m'ayant pas, dans le délai prescrit, présenté personne pour lui succéder, je me vois aujourd'hui forcé de considérer comme complètement éteint le droit d'exploitation résultant de l'autorisation du ministre de l'Intérieur, en date du 1er avril 1829, et de la réserve faite au bail de la salle Ventadour par la compagnie propriétaire.

Recevez, etc.

Paris, le 2 avril 1832.

Messieurs,

J'ai sous les yeux la lettre que vous m'avez adressée le 30 mars, et par laquelle vous me demandez un délai qui vous mette à même de terminer avec l'une des personnes qui se présentent pour exploiter le genre de l'opéra-comique, dans la salle Ventadour.

Je regrette de ne pouvoir avoir égard à votre demande. Vous avez dû recevoir ma lettre datée d'hier, et j'ai écrit en même temps

à MM. les anciens sociétaires, afin de leur offrir de reprendre l'exercice de leurs droits qu'ils avaient cédés à M. Ducis. Vous sentirez, sans doute, messieurs, qu'il m'est impossible de revenir aujourd'hui sur de semblables dispositions.

Recevez, etc.

Ainsi donc, M. d'Argout prétendait trouver un remède à la crise dans le retour à l'exploitation de l'Opéra-Comique par les artistes réunis en société. A cette fin, il leur accorda les délais les plus étendus pour se concerter et pour élaborer un acte d'association. Celui-ci attribua la gérance à Paul Dutreich mais il est vraisemblable que ce mode de gouvernement ne donna pas satisfaction aux artistes car, en 1834, ils repassèrent sous l'autorité d'un véritable directeur, Crosnier. L'arrêté qui accordait aux sociétaires un privilège de huit années avait prévu :

L'acte social n'indiquant pas l'emplacement de l'exploitation, la société demeure responsable des dispositions qu'elle fera à ce sujet, le Ministre ne pouvant la garantir d'aucune contestation qui naîtrait de conventions particulières ou d'engagemens de l'ancienne liste civile, auxquels il entend continuer à rester étranger. Toutefois les sociétaires devront faire connaître le local où ils se proposent de s'établir, afin que le Ministre puisse faire examiner si ce local est convenable, et s'il ne présente aucun inconvénient sous le rapport de l'ordre public.

Le théâtre choisi fut celui des Nouveautés situé place de la Bourse et qui, après avoir abrité les genres les plus divers, venait précisément de se fermer le 15 février 1832. C'est là que, jusqu'en 1840, l'Opéra-Comique connut des heures fort brillantes grâce à Auber, Hérold, Adam, Halévy et à des œuvres desquelles émergent *Le Pré aux Clercs, Le Châlet, Le Postillon de Lonjumeau, Le Domino noir.*

La salle des Nouveautés n'offrait pas, sans doute, toutes les commodités désirables mais elle était à ce moment la seule qui se trouvât utilement disponible. Pour rien au monde les sociétaires n'eussent consenti à revenir à Ventadour, « salle maudite », « localité funeste », comme on disait alors. Vainement ses propriétaires voulurent contraindre les titulaires du privilège de l'Opéra-Comique à l'exercer dans leur immeuble; Paul Dutreich et ses associés triomphèrent en referé de pareilles prétentions. Quant au théâtre Favart, occupé toujours par les Italiens, il ne fallait point songer à s'y réinstaller et c'est vraiment à une circonstance toute fortuite que l'Opéra-Comique dut de pouvoir enfin et définitivement faire retour au lieu de son berceau.

La nuit du 13 au 14 janvier 1838, un violent incendie dévorait la salle Favart. Un an et demi après, la Chambre des députés puis celle des Pairs, en votaient la reconstruction. L'architecte, M. Carpentier, s'appliqua surtout à ressusciter l'ancienne salle, du moins extérieurement ; à l'intérieur des procédés de galvanisation furent prodigués afin de préserver le plus possible l'édifice. Les décorations étaient d'un gris bleuté, les loges, la plupart à salon, tendues de damas bleu ; à l'orchestre, des fauteuils remplaçaient les stalles de jadis.

Le Domino noir et *La Fille du Régiment* (accueillie avec froideur à sa création) clôturèrent la série des représentations données par les artistes de l'Opéra-Comique place de la Bourse.

Le 16 mai 1840, la trois cent quarante-septième représentation du *Pré aux Clercs* inaugura la seconde salle Favart. Crosnier en demeura le directeur jusqu'au 1er mai 1845. Le théâtre jouissait alors d'une subvention de 240.000 francs et le roi louait ses loges pour une somme de 20.000 francs Il fal-

lait compter cependant avec l'amortissement des frais de construction de la salle.

Crosnier se montra un homme épris d'art et administrateur entendu. Il donna d'excellentes premières comme *Les Diamants de la couronne* (1841), *La Part du Diable* (1843), *La Sirène* (1844) et des reprises de marque telles que celles du *Maître de Chapelle*, de *La Dame blanche*, de *Richard Cœur de Lion* etc... C'est probablement à la suite des insuccès survenus dans les derniers mois de sa direction qu'il céda son privilège à M. Basset, censeur dramatique et commissaire royal à l'Odéon.

La chance ne favorisa pas le nouveau venu. Si les *Mousquetaires de la Reine* et *Haydée* lui permirent de connaître les grosses recettes, par contre, ses démêlés avec la Société des auteurs, la fondation du Théâtre-Lyrique et les événements de la révolution précipitèrent sa chute. Abandonné par ses commanditaires, Basset céda la place à Emile Perrin que Ledru-Rollin venait d'appeler à la direction de l'Opéra-Comique.

Emile Perrin demeurera le type du directeur accompli. Le Théâtre Favart lui dut de 1848 à 1857 un éclat sans pareil. Sa troupe groupa les talents les plus en vue comme ceux de Mme Ugalde et de Mme Miolan-Carvalho et se fit l'interprète d'œuvres aujourd'hui encore très estimées : le *Val d'Andorre*, le *Caïd*, le *Toréador*, le *Songe d'une nuit d'été*, l'*Etoile du Nord*. Nommé chevalier de la Légion d'honneur, le 21 janvier 1852, en récompense d'un zèle et d'un goût artistiques au-dessus de tout éloge, M. Emile Perrin avait vu son privilège prorogé pour une durée de dix années à dater du 1er mai 1851. Mais dès 1857, sentant le vent tourner par suite de la concurrence du Théâtre-Lyrique, l'habile directeur jugea bon de se retirer ;

après avoir réalisé en neuf années un chiffre de recettes de plus de 11 millions, il passa la main à Nestor Roqueplan.

Trois années plus tard, Alfred Beaumont lui succédait. La malchance caractérisa l'administration du nouveau directeur, si bien que, le 26 janvier 1862, le ministre de l'Intérieur Walewski se vit dans la nécessité de prendre contre lui l'arrêté suivant :

Le ministre de l'Intérieur ;

Vu, etc., etc. ;

Considérant que le sieur Beaumont est en état de mauvaises affaires constatées par le défaut de payement des artistes, employés et fournisseurs du théâtre ;

Considérant que, depuis longtemps déjà, et par le fait du sieur Beaumont, le théâtre de l'Opéra-Comique n'est plus dirigé comme il convient à un théâtre impérial subventionné ;

Considérant que, par des actes personnels, le sieur Beaumont a cessé de mériter la confiance de l'administration ;

Arrête :

Le sieur Beaumont cessera ses fonctions à partir de ce jour (26 janvier).

Signé : WALEWSKI

Emile Perrin revint alors à l'Opéra-Comique où l'accompagna le succès qui s'attachait à ses pas. Appelé à la direction de l'Opéra, il abandonna, le 20 décembre 1862, un poste que le comte de Leuven crut devoir partager avec le directeur de la scène de l'Ambigu, Eugène Ritt. A ce moment, Mme Galli-Marié, Montaubry, Achard et Capoul faisaient les délices du public et le bonheur d'une direction dont trois pièces de 1865 à 1868 connurent la centième. Nous venons de citer le *Voyage en Chine* (1865), *Mignon* (1869), et le *Premier jour de bonheur* (1868).

Avec l'année 1868, les recettes commencèrent à baisser. La

situation politique s'assombrissait de jour en jour. En même temps Ritt abandonnait ses fonctions ; le 20 janvier 1870 le comte de Leuven s'adjoignait comme co-directeur associé M. du Locle. Les directeurs firent de leur mieux pour traverser la pénible crise de 1870 mais, en vérité, que pouvaient-ils tenter dans l'adversité. Les événements se retournaient contre eux ; en 1872 et 1873 la subvention tomba de 240.000 à 140.000 francs.

Le 19 janvier 1874, M. du Locle occupa seul le fauteuil directorial de l'Opéra-Comique qu'il conserva jusqu'en 1876, époque à laquelle M. Emile Perrin, sans abandonner ses fonctions d'administrateur de la Comédie-Française, exerça une année encore la direction intérimaire.

La date du 3 mars 1875 mérite d'être saluée au passage. Elle correspond à la création de l'immortelle *Carmen* dont Georges Bizet, fait chevalier de la Légion d'honneur le matin même, ne connut jamais l'universel triomphe. Trois mois après, il succombait brusquement à Bougival des suites d'une maladie de cœur, disaient les uns, inconsolé et inconsolable de l'échec de *Carmen* ajoutaient tout bas, et peut-être plus vraisemblablement, les autres.

C'est aussi avec l'année 1875 que l'Opéra-Comique inaugura la coutume de fermer ses portes pendant deux mois de la saison d'été.

Il était nécessaire de régulariser au plus vite la situation de l'Opéra-Comique et de décharger M. Emile Perrin de la double direction qu'il assumait.

Le 12 août 1876, la Chambre des députés reportait la subvention à 240.000 francs et, le 14, Léon Carvalho, nommé directeur, entrait en possession d'un matériel estimé 300.000 francs, qui devaient lui être remboursés le jour où il quitterait le théâtre.

Le passage de Carvalho à la salle Favart fut marqué par une ère de prospérité exceptionnelle. Respectueux d'un genre qu'il avait en grande prédilection, le sympathique artiste employa tout son zèle à en accroître la vogue. Trois œuvres assureront à jamais à la direction de Carvalho des titres de gloire : les *Contes d'Hoffmann*, *Lakmé* et *Manon*. Chacune de leurs reprises chante son souvenir.

Le 25 mai 1887, pendant une représentation du *Châlet* qui faisait affiche avec *Mignon*, le feu prit à l'Opéra-Comique. En quelques heures le théâtre fut enseveli sous les décombres. A la Chambre des députés, quelques jours auparavant, répondant à une interpellation de M. Steenackers sur les dangers que présentait ce théâtre en cas d'incendie, M. Berthelot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avait dit :

« Il n'est aucun théâtre qui n'ait brûlé, et même plusieurs fois, dans l'espace d'un siècle. C'est un fait de statistique ; par conséquent, nous pouvons considérer comme probable que l'Opéra-Comique brûlera... J'espère toutefois que ce sera le plus tard possible. »



Peu après le terrible sinistre de l'Opéra-Comique M. Carvalho adressa au ministre des Beaux-Arts la lettre suivante :

Monsieur le Ministre,

Au lendemain de l'incendie de l'Opéra-Comique, vous avez bien voulu ne pas faire usage de l'article de mon cahier des charges qui vous donnait le pouvoir de retirer mon privilège. Vous estimiez qu'il convenait d'attendre les décisions de la justice. C'est dans la même pensée d'équité que, dernièrement encore, vous me confirmiez dans mes fonctions de directeur, en me chargeant d'ins-

taller provisoirement l'Opéra-Comique dans l'ancienne salle du Théâtre-Lyrique. Le sentiment qui a dicté cette mesure n'a pas été compris. Pour sauvegarder tous les intérêts, peut-être convient-il en ce moment que je me tienne à l'écart. C'est un sacrifice auquel je me résigne, et je vous demande avec instance, Monsieur le Ministre, de vouloir bien confier la conduite des affaires du théâtre à un administrateur provisoire, et cela jusqu'au jour où la justice aura prononcé.

Veuillez agréer, etc.

CARVALHO.

Un administrateur provisoire fut nommé en la personne de M. Jules Barbier auquel succéda M. Paravey.

En 1890, le retour de Carvalho s'imposa.

Le 13 janvier 1898, M. Albert Carré, qui avait été pensionnaire, puis directeur du Vaudeville, s'installait à son tour au fauteuil directorial.

L'Opéra-Comique donnait alors ses spectacles en vertu d'un traité passé avec la Ville de Paris à l'ancien Théâtre-Lyrique, place du Châtelet, dont un crédit extraordinaire de 500.000 francs, voté par la Chambre des députés en juillet 1887, permit de reconstituer les décors et les costumes. Place du Châtelet aussi bien que salle Favart, M. Carré entendit imprimer à son théâtre l'unité de système et de marche qui aujourd'hui encore déroute les calculs des plus experts et donne une haute idée de la personnalité du directeur. Le cahier des charges de 1898 qui liait M. Albert Carré à l'Etat a été modifié en 1904.

Voici ses dispositions essentielles :

TITRE PREMIER

OBLIGATIONS DU DIRECTEUR

Article premier. — Le Directeur sera tenu de diriger le Théâtre national de l'Opéra-Comique comme il convient à un théâtre subventionné, c'est-à-dire de le maintenir, tant sous le rapport des décorations et des costumes que sous le rapport du nombre, du talent et des appointements des artistes, au-dessus des théâtres secondaires.

Art. 2. — Le Directeur devra remplir personnellement les fonctions qui lui sont confiées, excepté dans le cas de maladie dûment constatée, ou d'absence autorisée par le Ministre.

Dans l'un ou l'autre cas, il devra faire agréer par le Ministre un remplaçant temporaire.

A moins d'y être spécialement autorisé par le Ministre, il ne pourra renoncer à l'exercice de la présente concession avant le terme assigné par son arrêté de nomination ; en cas d'infraction à cette disposition qui est de rigueur, il sera tenu de payer à l'Etat, à titre de clause pénale, une somme de 100.000 francs.

Il lui est interdit, pendant toute la durée de la présente concession, d'entreprendre, sous quelque titre et dans quelque condition que ce soit, aucune autre exploitation théâtrale ou lyrique quelconque, à peine de retrait de son privilège et de la perte intégrale de son cautionnement.

Art. 3. — Le droit que confère la présente autorisation étant personnel, il ne pourra le louer, le céder, l'affecter en garantie, ni généralement l'aliéner d'une manière quelconque.

Dans le cas où il viendrait à cesser ses fonctions, pour quelque motif que ce fût, ses associés, ses héritiers ou autres ayants cause ne pourront prétendre faire revivre à leur profit la présente autorisation.

Art. 4. — Le Directeur ne pourra faire aucun traité dépassant la durée de sa gestion.

Sans qu'il puisse être porté atteinte aux droits de l'Etat, qui ne reconnaît que le titulaire du présent privilège, le Directeur aura

la faculté de se procurer les fonds nécessaires à son exploitation par voie de société en commandite simple (conformément aux articles 23, 24, 25, 26, 27, 28 du Code de commerce), ce qui exclut la constitution de toute société anonyme ou par actions.

Art. 5. — Il devra, en cas de mariage, justifier au Ministre du régime sous lequel il est marié.

En cas de séparation judiciaire ultérieure, il devra en faire la déclaration.

TITRE II

GENRE, RÉPERTOIRE, REPRÉSENTATION

Art. 6. — Pour donner des représentations extraordinaires ou à bénéfice, le Directeur devra obtenir l'autorisation du Ministre.

Art. 7. — Il sera tenu de faire représenter, par année, 12 actes nouveaux de compositeurs français. Parmi ces 12 actes nouveaux, il y aura au moins 2 ouvrages en un acte.

Dans l'ensemble des œuvres jouées pendant le privilège devront figurer 4 ouvrages de compositeurs prix de Rome n'ayant pas encore été joués à l'Opéra-Comique.

Le compte des ouvrages sera fait tous les deux ans.

Indépendamment de ces 12 actes, le Directeur devra constamment maintenir au répertoire, en les variant chaque année, les œuvres principales des compositeurs qui ont créé le genre national de l'Opéra-Comique. Les principaux rôles de ces œuvres devront être généralement interprétés par les meilleurs artistes de la troupe et par les chefs d'emploi et ne pourront servir d' « auditions » à des artistes à l'essai.

Le Directeur pourra jouer des œuvres représentées sur les scènes françaises et étrangères, mais ces œuvres ne compteront pas comme ouvrages nouveaux. S'il veut les faire entrer en ligne de compte, il devra demander l'autorisation du Ministre, préalablement à tout commencement d'exécution. Cette autorisation ne pourra être accordée que si cet ouvrage exige des frais de mise en scène équivalents à ceux d'un ouvrage nouveau.

Art. 8. — Le Directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours d'une année.

TITRE III

CAUTIONNEMENTS. — FONDS D'ABONNEMENTS

Art. 9. — Le Directeur sera tenu de verser à la Caisse des Dépôts et Consignations un cautionnement de quarante mille francs, en espèces, en rentes françaises au porteur ou en valeurs de premier ordre.

Ce cautionnement sera affecté, par privilège, à la garantie :

1° De toutes les reprises, répétitions et indemnités que l'Administration pourrait avoir à réclamer du Directeur ;

2° Du traitement des artistes et employés du théâtre ;

3° Du droit des indigents ;

4° Du droit des auteurs, et ensuite, par concurrence, à la garantie des engagements de toute nature contractés par le Directeur pour les besoins de son exploitation.

Ce cautionnement ne devra jamais cesser d'être complet.

Il est incessible et insaisissable, et, en outre, le paiement des créances privilégiées, ci-dessus mentionnées, aura lieu nonobstant toute opposition, délégation, signification et autres empêchements quelconques.

Toute stipulation particulière qui aurait pour effet de modifier les disppsitions des clauses ci-dessus serait nulle de plein droit.

Art. 10. — Les fonds provenant des abonnements seront déposés dans un établissement de crédit agréé par le Ministre ; ils ne pourront être encaissés ou retirés qu'avec l'autorisation du Ministre et le compte en sera établi tous les mois.

Les intérêts provenant de ces fonds seront portés en recettes.

Art. 11. — Les cautionnements que le Directeur pourrait exiger des employés de son entreprise et de toutes personnes attachées au service du théâtre devront être immédiatement versés par lui

à la Caisse des Dépôts et Consignations, et ne pourront en être retirés qu'avec l'autorisation du Ministre.

Art. 12. — Dans le cas où l'Etat deviendrait propriétaire de la totalité du matériel, le cautionnement serait porté à 100.000 frs.

TITRE IV

CONCESSION DES BATIMENTS ET LOCAUX SERVANT A L'EXPLOITATION

Art. 13. — Durant son exploitation, le Directeur aura la jouissance gratuite et selon les conditions ci-après établies :

Du théâtre de l'Opéra-Comique, de ses dépendances et des bâtiments édifiés au bastion 45 (boulevard Berthier), le tout tel qu'il se comporte présentement.

Art. 14. — Le Directeur reconnaîtra et signera un état des lieux de chacune des localités énoncées en l'article précédent.

L'état des lieux sera dressé contradictoirement sous la direction de l'architecte de l'Opéra-Comique et aux frais du Directeur.

Art. 15. — Le théâtre, ses dépendances, et les bâtiments du bastion 45 (boulevard Berthier), seront livrés au Directeur, qui devra les entretenir et les laisser, à la fin de son entreprise, en bon état de service...

M. A. Carré est autorisé à concéder à son successeur éventuel, moyennant un prix à débattre avec lui, la jouissance des hangars qu'il a fait édifier à ses frais, mais avec le caractère de précarité qui s'y attache et sans aucune garantie de la part de l'Etat.

Art. 16. — Tous les ans, dans les premiers mois de l'année, une visite générale des locaux sera faite contradictoirement entre l'architecte du monument et le Directeur, en vue de constater l'état des lieux et d'indiquer les travaux locatifs à exécuter.

Art. 17. — L'architecte et les agents du service d'architecture auront le droit, à toute heure de jour et de nuit, de pénétrer dans toutes les parties du théâtre pour affaire de service.

Art. 19. — Dans le cas où il y aurait lieu de restaurer la salle de

l'Opéra-Comique, cette restauration sera faite aux frais et sous la surveillance de l'Etat. Il ne sera dû au Directeur aucune indemnité pour l'interruption des représentations qui pourra en résulter, mais la subvention n'éprouvera aucune réduction à raison de cette interruption.

Cette interruption ne pourra avoir lieu que du 1er juillet au 31 août.

Art. 22. — Le Ministre se réserve la faculté de disposer du théâtre pour les bals ou réunions qu'il pourrait prendre sous sa protection et pour les représentations gratuites qu'il croirait devoir ordonner.

Dans ce cas, aucune dépense ne serait à la charge du Directeur, sauf pour la représentation gratuite de la Fête Nationale. Il lui serait tenu compte, par qui de droit, des représentations et répétitions que lesdits bals, fêtes ou réunions pourraient faire manquer.

Les dégâts qui résulteraient de ces bals, réunions ou représentations gratuites seront à la charge de l'Etat, et réparés par les soins de l'architecte du monument.

Art. 28. — Le Directeur devra faire exécuter dans la salle les arrangements et améliorations que le Ministre jugera nécessaires ou convenables, dans l'intérêt du public.

Art. 29. — Le Directeur s'engage à donner, chaque fois qu'il en sera requis, des représentations gratuites sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Il ne pourra réclamer pour ces représentations que le prix moyen de ses frais, calculés sur l'ensemble des représentations de l'année.

Le Ministre choisira, parmi les pièces du répertoire, celles qui composeront ces représentations, pour lesquelles le Directeur ne pourra refuser le concours des artistes les plus distingués du théâtre.

TITRE V

ACQUISITION ET CESSION DU MATÉRIEL

Art. 30. — Le Directeur devra se rendre acquéreur du matériel appartenant à son prédécesseur, soit à prix débattu, soit au prix

de l'estimation qui en sera faite par deux experts nommés contradictoirement par les parties, et, s'il y a lieu, par un troisième expert nommé par le Ministre.

Dans le cas où, pour un motif quelconque, il viendrait à cesser ses fonctions, il sera tenu, ainsi que ses ayants cause, s'il y a lieu, de céder son matériel à son successeur, qui devra le prendre ou à prix débattu, ou au prix de l'estimation qui en sera faite, ainsi qu'il vient d'être dit.

Le prix de cette cession de matériel sera productif d'intérêts à raison de 5 o/o l'an, depuis le jour de la prise de possession par la Direction nouvelle jusqu'au jour du paiement intégral dudit prix.

Les frais d'expertise sont à la charge des parties.

Art. 31. — En cas d'expertise, le matériel devra être livré sans délai au successeur, sans que les représentations puissent subir aucune interruption.

Art. 32. — Le Directeur reconnaît à l'Etat, sur l'ensemble du matériel dont il est parlé à l'article 30, un droit de copropriété indivise, à concurrence de cent soixante mille francs (160.000 fr.), somme pour laquelle l'Etat a contribué à sa création. En conséquence, aucune portion du matériel transmis au Directeur, conformément à l'article 30 ou du matériel acquis postérieurement en remplacement ou renouvellement, ne pourra être aliénée, louée ni déplacée des magasins servant à le déposer, ou du théâtre, où il restera sous la garde et la surveillance du Conservateur institué par l'article 37, sans une autorisation du Ministre, spécifiant les conditions de remplacement ou d'attribution de prix auxquelles elle sera subordonnée. Le Conservateur prendra, d'après les instructions du Ministre, toutes les mesures conciliables avec les nécessités du service, pour vérifier les sorties et rentrées du matériel, soit des magasins, soit du théâtre.

Dans le cas de cession du matériel au successeur tel qu'il est prévu au deuxième paragraphe de l'article 30, le prix fixé à l'amiable ou par expertise n'appartiendra au Directeur sortant que déduction faite de la somme de cent soixante mille francs (160.000 fr.) revenant à l'Etat. Le Ministre se réserve le droit soit d'en toucher le montant du successeur, qui deviendrait ainsi

propriétaire de la part appartenant à l'Etat, soit d'en rester copropriétaire avec le successeur jusqu'à concurrence de la même somme. Cette option sera exercée par le Ministre lors de l'arrêté de nomination du nouveau titulaire.

Dans le cas où celui-ci deviendrait propriétaire, au moyen du versement des 160.000 francs de la part appartenant à l'Etat, il restera soumis pour la totalité du matériel lui appartenant aux prescriptions de l'article 30, § 2, et de l'article 75, mais il sera affranchi des dispositions du paragraphe 1er du présent article.

Art. 33. — Le Directeur devra conserver et entretenir le mobilier de la salle et de la scène.

A toute époque où son entreprise prendrait fin, il devra rendre ce mobilier complet et en aussi bon état que possible, eu égard à la longueur de l'exploitation.

Art. 38. — Un Bibliothécaire, nommé par le Ministre, sera chargé de la conservation des partitions manuscrites ou gravées et généralement de toute la musique servant à l'exploitation du théâtre, qui est la propriété de l'Etat (*voir article* 67).

Son traitement fixé à 1.200 francs et une somme de 600 francs pour le cartonnage des partitions seront à la charge du Directeur.

TITRE VI

ASSURANCES

Les décors, les costumes, les accessoires, le mobilier, les archives, la musique, le matériel, les bâtiments de l'Opéra-Comique et les magasins et ateliers de décors seront assurés pour une somme de 1.500.000 francs, plus 100.000 francs pour garantie du recours des voisins.

Les décors devront, si cela est possible, être assurés pendant le transport des magasins à l'Opéra-Comique.

TITRE VII

PERSONNEL ET ENGAGEMENTS

Art. 43. — Le Directeur devra donner à l'Administration copie des engagements passés avec ses artistes et employés.

Art. 44. — Au renouvellement de chaque année théâtrale, il adressera au Ministre un état nominatif de tous ses artistes et employés, avec le chiffre de leurs appointements et la durée de leurs engagements.

Il devra également faire connaître les mutations, au fur et à mesure qu'elles surviendront dans son personnel.

Art. 45. — Le Directeur devra maintenir à l'Opéra-Comique un ensemble de sujets dignes de ce théâtre.

Le nombre des artistes du chant ne pourra être inférieur à trente et devra comprendre toutes les variétés d'emploi nécessaires.

Les chœurs seront composés d'au moins cinquante choristes, hommes et femmes, y compris les coryphées.

L'orchestre devra comprendre au moins soixante musiciens.

Un chef de pupitre pourra faire fonction de troisième chef d'orchestre.

Le choix des chefs d'orchestre devra être approuvé par le Ministre.

Le service des études et répétitions comprendra :

Un chef des chœurs ;

Un sous-chef des chœurs ;

Trois chefs de chant accompagnateurs pour les répétitions et les études.

Art. 46. — Le Directeur pourra, conformément au Règlement du Conservatoire et avec l'autorisation du Ministre, engager les élèves de cet établissement à la fin de leurs études.

D'autre part, le Ministre, sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, aura la faculté d'exiger l'engagement de deux élèves ayant obtenu le premier prix d'Opéra-Comique et dont les aptitudes artistiques paraîtraient justifier cette mesure.

L'engagement sera de deux ans et au prix minimum de :

5.000 francs pour la première année ;

7.000 francs pour la deuxième année.

Cet engagement pourra être résilié par le Directeur, mais seulement avec l'autorisation du Ministre.

Art. 47. — Les premiers prix d'opéra-comique au Conservatoire, qui n'auront pas d'engagements pour d'autres théâtres, auront droit à des débuts au Théâtre national de l'Opéra-Comique.

L'époque et les conditions de ces débuts seront fixées par le Ministre.

Art. 48. — Dans le cas où le Directeur viendrait à cesser ses fonctions, le Ministre se réserve d'apprécier quels sont ceux des engagements qui devront être maintenus par son successeur.

Cette clause devra être insérée dans tous les engagements des artistes.

TITRE VIII

PRIX DES PLACES, LOGES ET ENTRÉES

Art. 49. — Le prix des places du théâtre, soit en location, soit aux bureaux, sera soumis au Ministre et approuvé par lui.

Le Directeur ne pourra, en aucun cas, l'augmenter sans l'autorisation du Ministre.

Art. 53. — Le Directeur sera tenu d'accorder les entrées dont l'utilité sera reconnue par le Ministre, et toutes celles que le Ministre jugera nécessaires, utiles ou convenables pour le service.

Art. 55. — Le Directeur ne pourra refuser un échange d'entrées gratuites pour les premiers sujets, entre l'Opéra-Comique et les autres théâtres subventionnés.

Le Ministre se réserve le droit d'intervenir pour maintenir et régler cet échange, qui ne pourra excéder le nombre de douze pour chaque théâtre subventionné.

TITRE IX

BALS MASQUÉS ET AUTRES

Art. 56. — Le Directeur aura la faculté de donner des bals, pendant le carnaval, en se conformant aux dispositions générales qui seront arrêtées par le Préfet de Police.

La composition de ces bals et des divertissements qui en feraient partie devra être soumise préalablement à l'approbation du Ministre.

Le Directeur ne pourra céder l'entreprise des bals qu'avec l'autorisation du Ministre.

Néanmoins, il sera tenu de surveiller personnellement ces réunions et ne cessera pas d'être responsable.

Si ces bals devenaient un sujet de trouble l'Administration pourrait toujours en ordonner la suppression sans indemnité.

TITRE X

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Art. 57. — Le Directeur sera tenu de donner spectacle tous les jours, sauf les cas de force majeure et les relâches ordonnés ou autorisés.

Il ne pourra faire relâche, même un seul jour, sans une autorisation spéciale du Ministre.

Art. 58. — Le Directeur aura la faculté de fermer le théâtre pendant deux mois et demi, durant chaque saison.

Il sera tenu de donner, chaque mois, une représentation populaire au tarif établi, avec location, sauf le lundi gras et le lundi de Pâques ou les veilles et jours de Noël et de Nouvel An s'ils tombaient un lundi. Il sera tenu de donner, chaque année, deux représentations gratuites, dont une le jour de la Fête Nationale et une matinée au bénéfice de la Caisse de retraite de l'Opéra-Comique.

Pendant la clôture, les petits employés du théâtre (scène, contrôle, costumiers, costumières, machinistes, ouvriers, coiffeurs) recevront leurs appointements entiers. Il en sera de même pour les choristes.

Art. 59. — Il ne pourra donner des représentations extraordinaires ou à bénéfices, ni concerts, etc., sans une autorisation spéciale du Ministre.

Art. 63. — Le Directeur devra, chaque matin, adresser au Ministre un bulletin indiquant la composition du spectacle du jour et la recette brute de la veille.

Il devra adresser, chaque mois, un état contenant l'indication

des spectacles joués le mois précédent, avec le chiffre brut des recettes quotidiennes et le total de ces recettes.

Il devra adresser également, chaque mois, un état des recettes et dépenses de son entreprise pendant le mois.

Il devra adresser, tous les ans, à la fin de la saison théâtrale, une copie certifiée conforme de l'inventaire qu'il est tenu de faire aux termes de l'article 9 du titre II, livre Ier, du Code de commerce.

Art. 64. — La situation financière et administrative de l'exploitation sera examinée, tous les ans, par un Inspecteur des Finances.

Le Directeur devra mettre à la disposition de cet agent ou de cet Inspecteur tous les livres et registres qui doivent être tenus conformément à l'article 8 du titre II, du Code de commerce.

Art. 65. — Le Directeur devra transmettre au Ministre une copie du règlement de discipline intérieure qu'il est tenu d'établir.

Art. 69. — En cas de modifications apportées au régime des théâtres, ou à celui de la propriété littéraire et artistique, par la législation à venir, le Directeur devra se conformer aux dispositions des nouvelles lois, et cela, sans pouvoir prétendre à une indemnité quelconque.

Il en sera de même dans le cas d'une décision ministérielle applicable à tous les théâtres.

TITRE XI

SUBVENTION

Art. 70. — Le Directeur recevra une subvention qui sera déterminée, chaque année, par un vote législatif et qui sera payable par douzièmes, de mois en mois, sauf les retenues qui pourraient être faites en cas d'amendes encourues.

Cette somme, étant spécialement destinée à subvenir au payement des artistes et employés du théâtre, ne peut devenir le gage d'aucune créance.

Art. 71. — Pour obtenir le payement des portions échues de la

subvention allouée par l'Etat, le Directeur devra remettre au Ministre :

1° Un double de l'état émargé des traitements du mois précédent des artistes, employés et agents du théâtre ;

2° La quittance du droit des indigents ;

3° Les quittances des primes dues aux Compagnies d'assurances ;

4° Les quittances de la patente, de toutes les contributions afférentes à son exploitation ;

5° Un état des recettes et dépenses de l'exploitation pendant le mois précédent ;

6° Un état des recettes journalières et de la composition des spectacles du mois précédent.

Ces pièces devront être certifiées par le Commissaire du Gouvernement, conformes aux livres de comptabilité de l'administration de l'Opéra-Comique.

Art. 72. — Dans le cas où, par suite de non-payement des artistes et employés du théâtre, le Directeur se trouverait dans l'impossibilité de produire l'état émargé ci-dessus exigé, il y serait suppléé par une attestation de ce fait délivrée par le Commissaire du Gouvernement. Le payement de la part subventionnelle échue à ce moment serait effectué, par le Trésor, entre les mains du Commissaire du Gouvernement, qui en ferait lui-même la répartition immédiate et au marc le franc entre tous les artistes et employés non payés.

Les artistes et employés resteraient créanciers privilégiés de l'entreprise, pour les créances que cette répartition proportionnelle aurait laissé subsister.

TITRE XII

ATTRIBUTIONS DU COMMISSAIRE DU GOUVERNEMENT ET DU CONSERVATEUR DU MATÉRIEL

Art. 73. — Le Commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés est chargé de surveiller toutes les parties du ser-

vice administratif du Théâtre de l'Opéra-Comique, ainsi que l'exécution du cahier des charges, sauf en ce qui concerne le service d'architecture dont l'architecte du monument assurera l'exécution. Il devra adresser au Ministre, tous les trois mois, un rapport sur le mode d'exploitation et sur la situation de l'entreprise.

Le Conservateur du matériel est chargé de se tenir au courant de tout ce qui concerne la création, l'emploi et la transformation des décors, costumes et accessoires.

Le Directeur devra mettre à la disposition de ces fonctionnaires tous les renseignements, registres, livres de caisse et autres documents dont ils pourront avoir besoin pour remplir la mission qui leur est confiée.

TITRE XIII

RETRAIT DE L'AUTORISATION

Art. 74. — La présente autorisation pourra être retirée :

1° Si le Directeur contrevient aux dispositions énoncées dans le présent arrêté ;

Dans le cas, toutefois, où il ne jugerait pas devoir prononcer la révocation, le Ministre pourra, sur un rapport du Commissaire du Gouvernement, infliger au Directeur des amendes de 1.000 à 5.000 francs à raison des contraventions par lui commises. Les amendes seront prélevées sur le douzième de la subvention à échoir ;

2° Si le théâtre reste fermé sans autorisation;

3° Si la salle est incendiée;

4° Si le Directeur tombe en état de faillite ;

5° S'il est notoirement insolvable ou dans un état de mauvaises affaires constaté par le non-payement des artistes et employés ou fournisseurs du théâtre, ou par des poursuites, actions et mesures judiciaires de nature à entraver la liberté de sa gestion ;

6° Si, par suite d'un vote législatif, la subvention venait à être diminuée ou retirée, à moins toutefois que le Directeur ne consentît à continuer l'exploitation avec la subvention réduite ou

sans subvention, ce qu'il devra déclarer dans le mois qui suivra la notification à lui faite de la réduction ou de la suppression de cette subvention ;

7° Enfin, si par des actes personnels et à raison de circonstances que le Ministre se réserve d'apprécier, le Directeur a cessé de mériter la confiance de l'Administration.

TITRE XIV

ACQUISITION DU MATÉRIEL PAR L'ÉTAT

Art. 75. — L'Etat se réserve le droit d'acheter, après expertise, le matériel du Théâtre national de l'Opéra-Comique. Dans le cas où l'Etat userait de ce droit, le Ministre retiendra annuellement sur la subvention une somme équivalente à l'intérêt à 5 o/o de celle qui aura été employée à l'acquisition du matériel ; ce prélèvement continuera jusqu'au remboursement complet du prix d'acquisition.

Si l'Etat use de ce droit, le titre V, *Acquisition et cession du matériel*, sera annulé et remplacé par le titre suivant.

TITRE V *bis*

CONCESSION DU MATÉRIEL SERVANT A L'EXPLOITATION

Art. 76. — Pendant la durée de son privilège, le Directeur aura la jouissance, selon les conditions ci-après établies, de tout le matériel (décors, costumes, accessoires, musique, etc...) servant à l'exploitation et mentionné à l'inventaire dressé par les soins du Conservateur du matériel de l'Etat près les théâtres subventionnés, inventaire dont le Directeur devra reconnaître l'exactitude.

Art. 77. — A l'expiration de son privilège ou à toute autre époque où son entreprise prendrait fin, le Directeur devra rendre à l'Etat une quantité de costumes, décorations, accessoires, marchandises neuves, etc., égale en valeur à la totalité de ceux qui lui auront été confiés.

L'inventaire qui en sera fait alors comprendra la totalité des pièces de l'ancienne Direction et des ouvrages montés par la Direction actuelle.

S'il y a moins-value, le Directeur devra payer la différence; la plus-value, s'il en existe, appartiendra à l'Etat sans indemnité pour le Directeur.

Art. 78. — Le Directeur devra conserver et entretenir le mobilier de la salle et de la scène ; à toute époque où son entreprise prendrait fin, il devra rendre ce mobilier complet et en aussi bon état que possible, eu égard à la longueur de l'exploitation. Il entretiendra à ses frais et rendra en bon état les machines et les cordages du théâtre ; s'il veut faire opérer des changements dans la machinerie, il devra obtenir l'autorisation du Ministre.

Art. 79. — Il ne pourra détruire, modifier, aliéner, louer ni prêter, sans une autorisation du Ministre, aucun des objets dont la jouissance lui est confiée.

Dans le cas où l'autorisation de photographier des costumes ou autres objets du matériel aurait été accordée, deux exemplaires de ces photographies devront être déposés aux archives.

Art. 80. — L'Etat sera propriétaire, à la fin du privilège ou de l'entreprise, de tout le matériel, décors, costumes, accessoires, dessins, maquettes, partitions, archives, machines et objets mobiliers créés par le Directeur, qui n'aura droit à aucune indemnité pour ces objets.

Si quelques objets faisant partie des machines et accessoires du mobilier ont disparu sans que le Directeur puisse justifier de l'emploi qui en aura été fait, l'Etat pourra en réclamer le prix.

Art. 81. — Après la première représentation de chaque ouvrage, il sera immédiatement dressé, à frais communs, inventaire de tout le matériel nouveau créé pour cet ouvrage.

Il sera fait mention sur les inventaires du renouvellement de tout objet composant le mobilier du théâtre.

Art. 82. — Un Conservateur du matériel de l'Etat surveillera l'usage qui en sera fait et tiendra les inventaires au courant. Il sera nommé par le Ministre.

Son traitement ne sera pas à la charge du Directeur de l'Opéra-Comique.

L'œuvre poursuivie à l'Opéra-Comique par M. Albert Carré commande une louange sans réserve. Nourri de la pratique étrangère, M. Carré modifia l'administration intérieure du théâtre et soumit à des règles précises le personnel de l'orchestre, des chœurs et de la figuration. Grâce à lui, l'Opéra-Comique possède son école des chœurs ; sa caisse de retraites, établie sur les mêmes bases que celle de l'Opéra, est subventionnée par l'Etat (5.000 francs).

Au point de vue artistique et musical, M. Albert Carré, pour incliner vers le moderne drame lyrique, est loin de dédaigner le vieil opéra-comique français. Sa méthode procède de l'éclectisme le plus large. Le *Fervaal* de Vincent d'Indy, la *Louise* de Gustave Charpentier, le *Juif polonais* de Camille Erlanger ont su brillamment alterner sur l'affiche avec *Cendrillon* de Massenet, *Javotte* de Camille Saint-Saens. Les compositeurs étrangers ne sont pas tenus à l'écart et occupent avec la *Bohême, Haensel et Gretel, La Vie de Bohême, Madame Butterfly* une place honorable. *Werther*, *Lakmé, Mignon*, *Le Barbier de Séville, Mireille* réalisent encore de splendides recettes et *Carmen* et *Manon* détiennent toujours le record du succès.

M. Albert Carré, suivi par le public, a rénové l'opéra-comique. A part de légères critiques d'un caractère particulier, aucun rapporteur de la commission du budget (service des Beaux-Arts) n'a sérieusement contesté le mérite de son administration. Tous ont été unanimes, au contraire, à louer la gestion de notre seconde scène lyrique dont les résultats financiers traduisent la prospérité, l'éclat et le beau rayonnement pour l'art national.

Nous tenons, en terminant, à couvrir notre jugement de l'autorité de M. Louis Buyat. « M. Albert Carré, disait en 1908 le distingué rapporteur, dont nous avons loué, l'an passé, les

éminentes qualités, a pleinement réussi à l'Opéra-Comique. Il sait par le détail tout ce qui est nécessaire pour le mettre en pleine valeur. Il est fait pour ce théâtre, ou, si vous préférez, ce théâtre est fait pour lui, et il aurait vraiment grand tort de le vouloir quitter. Il a poussé — sur cette scène qui s'y prête d'ailleurs aisément — aussi loin que possible l'art du décor. Une mise en scène impeccable, des effets de lumière surprenants exercent sur le public de ce théâtre un irrésistible attrait.

« D'aucuns diront que ce sont là des qualités d'ordre secondaire. Ils auront tort sans doute, car les résultats sont là, précis et éloquents comme des chiffres .»

CHAPITRE VIII

Le Théâtre National de l'Odéon

(Second Théâtre Français)

« Odéon » signifie lieu où l'on chante, où l'on déclame en chantant.

La nécessité de la création d'un second Théâtre Français avait fait avant la Révolution le sujet de bien des discussions en même temps que l'objet de pétitions sans nombre de la part de directeurs, d'artistes et d'auteurs.

Lorsque la Comédie-Française eut abandonné le théâtre de l'Egalité et que l'édifice national fut devenu vacant, les projets se précisèrent. En l'an XI, la Convention nationale ayant rédigé un appel aux arts, Pierre Poupart Dorfeuille que nous avons vu directeur de l'Ambigu-Comique puis des Variétés-Amusantes, devenues plus tard le Théâtre de la République, offrit au gouvernement de créer de ses propres moyens un « Odéon » national à l'instar de celui d'Athènes et un « Institut dramatique », afin « d'y développer en grand les principes peu connus de l'art oratoire et ceux du comédien. » « Son plan, ainsi qu'il le disait lui-même, à la fois glorieux pour le gouvernement et utile aux finances » fut agréé par la commission d'instruction publique ; le 25 messidor an IV (13 juillet 1796), sur deux rapports favorables de cette dernière, le Directoire exécutif prenait un arrêté signé de Carnot où il était stipulé que « le Théâtre du Luxembourg est

affermé pour trente ans consécutifs pour y établir un théâtre national, y rappeler la tragédie et la comédie françaises, et former une école dramatique utile à la régénération de l'art ».

Une brochure publiée en l'an IV de la République et intitulée : Odeum, *dans lequel on se propose de réunir, de récompenser, d'honorer tous les genres de talents, qui se distinguent dans l'art et la profession du Théâtre* (1) fixe et expose assez clairement la question telle qu'elle se présentait ; nous croyons intéressant d'en extraire les passages suivants :

Raisons qui ont fait naître l'idée de créer un Odeum en France

... Les différentes causes de la dégradation du Théâtre-Français étant nées de son déplacement, de la nature et de l'espèce des spectateurs qui ont rempli le parterre, et qui ont été longtemps les juges peu éclairés de l'art du théâtre et de ses artistes, on a cru devoir reporter le Théâtre-Français sur le sol où il s'est développé le plus heureusement, et le rétablir dans les lieux où il a conservé le plus longtemps toute sa gloire.

La France a sur son théâtre des modèles dans la tragédie et la comédie, qui lui ont donné sur touts les théâtres de la terre une supériorité qu'aucun peuple ne peut lui disputer...

Une compagnie d'amateurs, formée par un amant passionné des arts, a proposé au gouvernement :

D'établir à ses frais un Odéon en France ;

D'y former un institut dramatique, destiné à créer une nouvelle génération d'artistes, pour toutes les parties de l'art du théâtre ;

D'y fonder des fêtes pour le génie et les artistes qui se seront distingués dans l'Odéon ;

De rendre ces fêtes célèbres par les prix qui y seront distribués à ceux qui les auront mérités ;

1. Brochure de 24 pages, à Paris, an IV de la République, au théâtre de l'Odeum, place de l'Odeum.

D'échauffer par elles le génie des poëtes de la tragédie, de la comédie, des compositeurs en musique ;

De donner une nouvelle vie à touts les talents qui peuvent embellir le théâtre de la France...

Le ministre de l'Intérieur, Bénezech, est ami des arts. Il s'occupe avec plaisir de leurs désirs et de leurs besoins ; il aime à les satisfaire. Il veut leur rendre leur activité, les rappeler de tous côtés à leurs travaux; rendre par eux à la France sa première richesse ; créer par eux de nouveaux trésors. Il a proposé au Directeur le plan de l'Odéon, ses vues, ses moyens d'exécution. Le Directoire les a accueillis avec empressement...

Il n'est plus question aujourd'hui que de semer touts les germes de l'émulation, que de les aider à se développer, que de mettre en action dans l'Odéon tout ce qui doit contribuer à les convertir en fruits.

Ses différents établissements seront soumis à une seule administration ; ils seront dirigés par le citoyen Poupart d'Orfeuille qui en a fourni l'idée. Touts seront soutenus aux frais des entrepreneurs ; ils ne coûteront rien au gouvernement...

Le gouvernement a donné à la compagnie, qui a formé le projet de l'Odéon, et qui le lui a fait présenter, la jouissance pendant trente ans du théâtre, qui existe actuellement dans le fauxbourg Saint-Germain, et qui étoit occupé par les comédiens français. Ce théâtre sera celui de l'Odéon...

La compagnie s'est engagée envers le gouvernement :

A réparer à ses frais le théâtre du fauxbourg Saint-Germain ;

A le rétablir dans le même état où il étoit ;

A faire toutes les dépenses de son entretien, pendant les trente années de sa jouissance ;

A faire représenter, sur le théâtre de l'Odéon, des tragédies, des comédies, des opéras dialogués, des opéras comiques et même des pantomimes historiques...

La compagnie se propose d'appeler, de fixer, à ce théâtre, autant qu'elle le pourra, les talents les plus distingués de la France, de toutes les villes étrangères, qui ont des théâtres françois.

De les attacher, à l'exécution de ses vues, par les distinctions

dont elle les rendra l'objet, par les honneurs dont elle les entourera...

La réunion des talents les plus parfaits en tout genre formera, peu à peu, dans l'Odéon un théâtre d'élite. Le gouvernement pourra y inviter les ambassadeurs des puissances étrangères, et les y amuser par la beauté des spectacles, qu'il leur donnera, et par la perfection de leur exécution.

D'après le plan que la compagnie de l'Odéon s'est formé, l'Odéon sera le foyer de touts les arts d'agrément, un centre commun où le génie, qui les inspirera, viendra de toute-part se rendre, se fixer, se faire honorer.

Le beau, l'agréable, l'utile, occuperont toute l'année la scène de l'Odéon... Le désir de bien faire entretiendra l'ambition de réussir; il renouvellera chaque jour les efforts de la supériorité et les triomphes de la concurrence.

Enfin l'Odéon sera pour touts les arts qui appartiennent à celui du théâtre, un temple toujours ouvert à la gloire des artistes.

... La compagnie de l'Odéon veut aussi, que son théâtre soit utile aux artistes qu'elle emploiera ; qu'il soit profitable, au bon goût qui doit régner seul en France, et aux mœurs publiques et particulières, par le choix des pièces qu'elle fera représenter ; qu'il soit honorable aux acteurs qui en auront rempli les rôles, par l'accueil qu'ils recevront du public.

Suivaient le plan de l' « Institut dramatique de l'Odéon » et le palmarès des récompenses à attribuer.

Aux auteurs et compositeurs de l'Odéon étaient réservés des couronnes et des pensions ; aux artistes, des prix de gloire et de célébrité pour les premiers acteurs et d'émulation pour les seconds. Ceux qui se seront acquis de la célébrité grâce à leurs talents, obtiendront à la fois et les palmes de la victoire et des pensions. Les emplois subalternes se partageaient aussi des primes consistant en gratifications, couronnes de satisfaction ou d'applaudissement, accessits d'encouragement, quelque chose comme la médaille des bons serviteurs.

Quant aux fonds destinés à former les pensions de l'Odéon, voici comment on les employait :

Les Pensions seront toutes acquittées par le gouvernement auquel l'Odéon en fournira les fonds.

Ils seront levés sur le produit de la représentation des pièces qui sont devenues propriété nationale, et qui ont été abandonnées à l'activité de tous les théâtres.

Ce prélèvement sera fait sur le produit net et bénéficiel de chaque représentation de ces pièces.

Les sommes qui proviendront de cette distraction journalière, seront versées dans les mains du gouvernement.

Les Pensions étant payées par l'Etat, elles seront autant de récompenses nationales, que chacun se fera honneur de disputer et de recevoir.

L'art tout seul viendra au secours de l'art ; il sera le sujet et la cause des prix, et le champ qui les produira.

Signalons enfin une disposition peu banale de ce projet relative à la création du *Journal de l'Odéon :*

L'Odéon aura un journal destiné à faire connaître les pièces qu'on y représentera : il sera pour les personnes qui n'ont point l'habitude du théâtre, un livre précieux qui leur apprendra le sujet de chaque pièce et l'art avec lequel il aura été traité. On y trouvera les critiques éclairées des juges des talents. Les artistes y verront à la fois et les éloges que méritera la vérité, la noblesse, la beauté de leur jeu, et les remarques qui auront fait jaillir, à la représentation de chaque pièce, les négligences ou les fautes involontaires dans lesquelles chaque artiste sera tombé.

Le programme de Dorfeuille était grandiose, presque chimérique. Son auteur parvint à convaincre sans peine de la possibilité de sa réalisation un groupe de capitalistes dont l'architecte Le Clerc et un de ses amis P. Le Page. Tous trois, « seuls concessionnaires, entrepreneurs et administrateurs de l'Odéon », de se mettre aussitôt à la besogne, enflammés d'un beau zèle. Ils commencent par projeter de lancer dans le public cent actions de 2.400 francs chacune, sollicitent vaine-

ment du gouvernement la cession de divers immeubles pour l'établissement de l'Ecole de déclamation, choisissent des professeurs, arrêtent une troupe de quarante sujets puis, la salle du faubourg Saint-Germain restaurée par les soins de Le Clerc, ouvrent leur théâtre, le 8 avril 1797, avec l'annonce de concerts puis de bals (thiases). L'inauguration des spectacles dramatiques n'eut lieu que le 20 mai suivant, les soirées dansantes n'ayant donné aucun résultat.

Un mois après, le 17 juin, l'Odéon devait fermer ses portes à la suite de recettes dérisoires et Dorfeuille, impuissant à faire honneur à ses engagements, passait la main, en vertu d'un acte de cession sous seings privés du 5 messidor an V, à ses deux associés Le Page et Le Clerc et François-Maris Gamas « au nom et comme fondé de pouvoirs de Jean Goisson, intéressé en commandite dans l'entreprise de l'Odéon. »

Le 14 août, nouvelle réouverture, interrompue quelques jours par les séances du Conseil des Cinq Cents, la salle habituelle des délibérations se trouvant occupée et gardée militairement par les soldats du 18 fructidor. Les représentations reprirent ensuite leur cours, marquées par d'intéressantes nouveautés.

Cependant, la réussite ne semblait rien moins que certaine ; les administrateurs s'ingéniaient à trouver le moyen d'attirer chez eux le public ; ils espéraient y parvenir en s'assurant le concours de la troupe du théâtre Louvois dirigée par Mlle Raucourt. D'emblée, celle-ci accepta, non sans se faire attribuer de gros cachets payables d'avance et par soirée ; c'est ainsi que, le 18 janvier 1798, *Phèdre* et l'*Ecole des maris* illustraient l'affiche du théâtre de l'Odéon rouvert et repeint une fois encore.

La combinaison était bonne. Du moins, elle le fut durant trois semaines environ : la qualité et le nom des artistes attiraient la foule prompte à applaudir des œuvres supérieurement

interprétées. Malheureusement, les jours où Mlle Raucourt ne jouait pas, la recette retombait sensiblement au-dessous de la moyenne ; Le Clerc et Le Page, à bout d'efforts, se trouvèrent dans la nécessité de concéder leur bail, pour une durée de trois années, au sieur Sageret chargé de la direction du théâtre Feydeau et de la République... Son exploitation ne devait pas plus réussir que celle de ses prédécesseurs malgré la division du Théâtre-Français en deux sections, donnant tour à tour des représentations, selon les besoins du service, soit à la salle de la rue de la Loi, soit à celle du faubourg Saint-Germain.

Sageret avait trop embrassé en se faisant fort de présider aux destinées artistiques de la triple entreprise. La situation empirait de jour en jour. Aussi, le Directoire exécutif crut sage de prendre à son égard l'arrêté suivant, en date du 27 pluviôse an VII :

Le Directoire exécutif,

Considérant que les conditions auxquelles l'usage de la salle de l'Odéon a été par lui concédé aux citoyens Dorfeuille et Cie n'ont point été remplies ;

Arrête ce qui suit :

1° L'arrêté du 25 messidor an IV, par lequel cette cession a été faite, est rapporté ;

2° En conséquence, ni le citoyen Dorfeuille ni aucun des associés ou concessionnaires ne pourront, à dater de ce jour, disposer de la salle de l'Odéon;

3° Cependant, les artistes qui sont maintenant en activité dans cette salle pourront y continuer leurs représentations en s'administrant eux-mêmes provisoirement, sous la seule inspection du Directoire exécutif, jusqu'à l'organisation nouvelle du Théâtre-Français de la République;

4° Le ministre de l'Intérieur nommera des commissaires pour procéder, contradictoirement avec les premiers concessionnaires,

à la vérification de l'inventaire fait en l'an IV, du mobilier appartenant à la République ;

5° Le ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui ne sera point imprimé au Bulletin.

C'est lors d'une de ces séances d'inventaire que Le Page, en opposition avec les commissaires et refusant de signer le procès-verbal, déclara qu'il « mettrait plutôt le feu à la salle que de signer sa condamnation ! »

Le lendemain, 18 mars 1799, le feu prenait au théâtre de l'Odéon, le détruisant presque en entier. Aussitôt, Sageret et Le Page furent arrêtés ; mais tandis que le premier obtint assez vite son élargissement, Le Page dut endurer une détention de plus de deux mois. Quant aux artistes, réunis en société, comme ceux du Théâtre-Français, ils commencèrent une vie errante qui se poursuivit trois années pendant lesquelles ils donnèrent des représentations ici et là, au gré des circonstances. Ce fut, d'abord, à la salle Louvois, au Théâtre de la République et des Arts, à celui du Marais rue Culture-Sainte-Catherine où Beaumarchais fit représenter sa *Mère coupable*, à l'Opéra-Comique, puis à la Cité-Variétés (1). Picard, auteur fécond et artiste de talent, dirigeait la troupe. Revenue au Théâtre du Marais elle gagna, le 1er novembre 1799, le Théâtre Feydeau où ses spectacles alternèrent avec ceux de l'Opéra-Comique et, enfin, le Théâtre des Troubadours de la rue de Louvois, restauré par Peyre fils, et que les comédiens de l'Odéon ouvrirent, le 5 mai 1801, avec la *Petite maison de Thalie* (2), comédie en vers d'Armand Charlemagne. Là se distinguèrent Mlles Molière, Sarah Les-

1. Situé en face du Palais de Justice, ce théâtre, ouvert en 1792, devint le Prado en 1846.

2. Ce titre désigna un certain temps le théâtre, appelé aussi Théâtre Picard.

caut, Beffroi, Clément, Vigny, Bertin, Mlle Delille dans un répertoire sans cesse renouvelé, grâce à l'activité de Picard.

En juillet 1804, les artistes de Louvois devinrent « Comédiens ordinaires de l'Empereur » ; la salle fut inaugurée sous le nom de « Théâtre de l'Impératrice » le 9 juillet. Deux fois par semaine l'Opéra-Buffa y donnait ses spectacles, cependant que les mêmes jours la troupe de l'Odéon jouait à Favart.

De tous côtés on réclamait la reconstruction de la salle du faubourg Saint-Germain, toujours ensevelie sous les décombres. Les pétitions affluaient à ce sujet. Déjà, le 25 avril 1800, Poupart-Dorfeuille avait sollicité du ministre de l'Intérieur l'autorisation de reconstruire à ses frais le théâtre incendié, et, le 17 ventôse an XI, l'architecte Le Clerc adressait pareille demande, l'un et l'autre arguant, du reste, du bail trentenaire à eux consenti le 25 messidor an IV. En 1801, un nommé de Boullyer proposait l'établissement de l'Opéra dans la salle de l'Odéon ; une émission de six cents actions à 400 francs et une loterie de vingt mille billets de 48 francs chacun, devaient procurer les ressources nécessaires à la réalisation du projet. Cavailhon se serait contenté de 600.000 francs. Le mémoire de Peyre fils, architecte des bâtiments civils près le Théâtre-Français et l'Odéon, ne prévoyait qu'une somme de 554.918 francs.

Un sénatus du 14 août 1806 trancha la question et concéda la salle de l'Odéon au Sénat. Les *Mémoires sur la vie privée politique et littéraire de Lucien Bonaparte* contiennent à ce sujet la curieuse anecdote que voici : « Napoléon fut instruit que les sénateurs avaient en caisse une somme de 1 million 550.000 francs. Le Sénat étant venu en corps pour lui présenter ses hommages, il appelle les questeurs et leur demande combien ils avaient en caisse. — « Sire, nous avons bien des francs mais il nous serait impossible de déclarer au juste

la somme que nous possédons. — Mais dites à peu près. — Nous le répétons à Votre Majesté, cela nous est impossible. — Eh bien, je suis plus avancé que vous, car je sais que vous avez 1.550.000 francs à votre disposition. Je ne doute pas que votre intention soit d'en faire un usage convenable. — Sire, nous réservons cette somme pour faire élever un monument à la gloire de Votre Majesté. — Il n'en est pas besoin. Les habitants du faubourg Saint-Germain demandent le rétablissement de la salle de l'Odéon ; vous seriez fort agréables à l'Impératrice si vous donniez son nom à ce théâtre. »

La députation se retira et se rendit sur le champ chez l'Impératrice pour obtenir son agrément, et, sitôt qu'elle l'eut obtenu, le Sénat fit restaurer la salle. »

Les devis se montant à 576.485 fr. 05 furent dressés et établis par Chalgrin, membre de l'Institut, architecte du Sénat conservateur et Baraguey, contrôleur des bâtiments du Sénat.

Entre temps, le théâtre Louvois, soumis à un règlement du 25 avril 1807, poursuivait une carrière où les succès ne compensaient pas les échecs. Le 1er novembre, Picard, appelé à la direction de l'Opéra, dut se choisir un successeur ; il élut entre tous Alexandre Duval, autrefois acteur et depuis auteur apprécié. La cession de l'entreprise fut consentie moyennant le prix de 52.500 francs, mais Alexandre Duval, quoique directeur en nom avec un traitement de 8.000 francs, vendit à son tour son privilège à Delpont et François Burke, ce dernier représentant Gobert.

Rive gauche, les travaux de l'Odéon venaient de prendre fin et l'ouverture du « Théâtre de Sa Majesté l'Impératrice et Reine », annoncée à grands renforts de prospectus, eut lieu le 25 juin 1808, trois jours après la clôture annuelle de Lou-

vois. Le règlement du 25 avril, arrêté en exécution du décret du 2 juin 1806 déterminait sa fonction :

Grands Théâtres de Paris. — Le Théâtre de l'Impératrice sera considéré comme une annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement ; son répertoire contient : 1° Les comédies et drames spécialement composés pour ce théâtre ; 2° les comédies jouées sur les théâtres dits Italiens jusqu'à l'établissement de l'Opéra-Comique ; ces dernières pourront être représentées par le Théâtre de l'Impératrice concurremment avec le Théâtre-Français.

La tragédie lui était donc interdite, bien qu'au dire de Larive le faubourg Saint-Germain fût le quartier qui lui convînt le mieux. Par contre, la comédie ne réussit guère et la direction d'Alexandre Duval et Gobert attendait toujours la bonne pièce. En 1811, elle n'avait pas encore paru. Notons que cette année-là, sur 50.000 francs de secours annuel porté au budget, l'Odéon ne reçut que 25.000 francs.

L'insuccès du Théâtre de l'Impératrice provenait de son répertoire. Sans doute, depuis 1808, en vertu de la permission du premier chambellan, il s'enrichissait du *Dépit amoureux*, des *Précieuses ridicules*, de *L'Amour médecin*, *Georges Dandin*, *La Comtesse d'Escarbagnas* mais ce n'était là qu'une goutte d'eau dans l'océan et, quand, le 25 janvier 1813, sur la demande de Duval, le surintendant lui accorda six autres ouvrages, la Comédie-Française protesta contre cette décision.

Après l'abdication de Fontainebleau (5 avril 1814) le Théâtre de l'Impératrice redevint l'Odéon, titre qu'il abandonna pour le premier pendant les Cent-Jours et reprit, ensuite, lors de la deuxième restauration des Bourbons. Resté seul directeur, Gobert fit faillite. C'est à ce moment de désarroi que le nom de Picard fut de nouveau prononcé ; ce dernier qui venait de

perdre sa femme donna sa démission de directeur de l'Opéra, et posa sa candidature auprès du comte de Pradel, directeur général du ministère de la Maison du roi, en lui demandant de ratifier l'acte de constitution des comédiens en société, obtenu par eux de M. de Montesquieu, surintendant des spectacles, au retour de Napoléon de l'île d'Elbe.

Le 1[er] novembre 1815, Picard était nommé directeur de l'Odéon, et le 2 intervenait une ordonnance de Louis XVIII, « portant règlement sur la surveillance, l'organisation sociale et l'administration du Théâtre Royal de l'Odéon ».

Voici son préambule et la transcription des articles qui nous intéressent le plus :

Le Roi s'étant fait rendre compte de la situation actuelle du Théâtre royal de l'Odéon, et de l'ordre qu'il serait convenable d'y établir, tant dans l'intérêt de l'art dramatique, auquel ce Théâtre peut être fort utile, que dans l'intérêt même des Comédiens qui y sont attachés et qui s'y attacheraient à l'avenir ;

Sa Majesté, sur le rapport du ministre de sa maison, A ORDONNÉ ET ORDONNE CE QUI SUIT :

TITRE I

CHAPITRE PREMIER

De la surveillance

Article premier. — Le Théâtre royal de l'Odéon est placé sous l'autorité du ministre de notre maison, et sous la surveillance immédiate du représentant que le ministre aura délégué à cet effet.

TITRE II

CHAPITRE PREMIER

De l'organisation sociale

Article premier. — Les comédiens de notre Théâtre royal de l'Odéon seront réunis en Société, laquelle sera administrée, selon

les règles ci-après, par un directeur-sociétaire, qui ne pourra être pris parmi les acteurs, et que nous nous réservons de nommer.

Art. 2. — L'administration se compose du directeur-sociétaire et d'un secrétaire général proposé par le directeur-sociétaire et nommé par le ministre de notre maison, sur le rapport de son Représentant.

Art. 4. — Le produit des recettes, tous frais prélevés, sera divisé en quinze parts qui seront réparties entre les sociétaires, depuis un huitième de part jusqu'à une part entière. Il est attaché à chaque demi-part une entrée personnelle aliénable.

Art. 5. — Les parts ou portions de part vacantes seront accordées et distribuées par le ministre de notre maison, sur le rapport du directeur-sociétaire.

Art. 6. — Une de ces parts est allouée au directeur-sociétaire, et une demi-part au secrétaire général ; et pour assurer le minimum de cette allocation, sans la faire tomber à la charge de la Société, il est accordé, pour cet objet spécial, une somme annuelle de 9.000 francs, qui sera ainsi répartie : 6.000 francs au directeur-sociétaire, 3.000 au secrétaire général·

Art. 8. — Il est en outre accordé aux comédiens-sociétaires du Théâtre royal de l'Odéon *une subvention annuelle de 27.000 fr.* y compris 6.000 francs pour le paiement de la loge qui nous est réservée.

Chapitre II

Des pensions de retraite

Article premier. — Tout sociétaire contracte l'engagement de jouer pendant vingt ans, et après vingt ans de services non interrompus, il cessera de faire partie de la Société, à moins que, sur sa demande, et de l'avis du directeur-sociétaire, le Représentant du ministre de notre maison ne juge convenable de prolonger son existence sociale.

Art. 3. — Le sociétaire qui se retirera après vingt ans aura droit :

A une pension de 3.000 francs s'il a joui de la part entière pendant les dix dernières années de son service ;

A une pension de 2.400 francs s'il n'a joui de la part entière que pendant cinq ans ;

Et à une pension de 2.000 francs seulement, s'il en a joui moins de cinq ans.

Toutes les pensions de retraite seront réglées, pour les fractions de part. dans la proportion ci-dessus indiquée.

Art. 4. — Si, conformément aux dispositions de l'article 1 de ce chapitre, le service d'un sociétaire se prolonge au delà de vingt ans, il sera ajouté, quand il se retirera, 100 francs de plus, par année, à chacune des pensions de part entière, et aux autres, dans la même proportion.

Art. 9. — Les pensionnaires qui auront fait un service de dix années au Théâtre royal de l'Odéon pourront obtenir une pension qui sera fixée par le ministre de notre maison, à raison du mérite de leurs services.

Art. 11. — Les livrets de pension seront délivrés par le ministre de notre maison.

Chapitre III

Des fonds et des moyens de paiement des Pensions de retraite

Article premier. — Pour assurer le fonds des pensions de retraite des comédiens-sociétaires du Théâtre royal de l'Odéon, il sera fait une retenue sur toutes les sommes partagées entre les sociétaires.

La retenue sera de 2,50 o/o, lorsque la part entière ne s'élèvera pas à 6.000 francs.

Il sera retenu 3 o/o sur l'excédent, jusqu'à 7.000 francs, 4 o/o sur l'excédent jusqu'à 8.000 francs, et ainsi de suite.

Art. 2.— Pour concourir et contribuer à la formation du fonds des pensions de retraite, au produit de la retenue ainsi établie seront ajoutés :

1° Les 3.000 francs réservés sur les fonds subventionnels, aux termes de l'article 3, chapitre I du titre III ci-après, ou la portion qui n'en aura été ni employée, ni destinée au service de l'année suivante ;

2° Le produit des amendes ;

3° La moitié des indemnités qui pourront être accordées pour des représentations gratis ;

4° Le produit de deux représentations annuelles spécialement consacrées à cet objet ;

5° Et enfin les intérêts annuels de ce fonds qui ne seraient point employés aux paiements des pensions sociales.

L'article 3 du chapitre I, titre III, auquel il est fait plus haut allusion, comporte :

Art. 3. — Il est en outre réservé sur les mêmes fonds (subventionnels) une somme de 3.600 francs, qui est mise à la disposition du directeur-sociétaire, à la charge par lui de justifier de l'emploi au Représentant du ministre de notre maison. Cette somme, ou la portion qui n'en aurait pas été employée, sera partagée, à la fin de chaque année, entre les sociétaires, dans le cas seulement où la part entière ne s'élèverait pas à 6.000 francs ; dans le cas contraire il en sera disposé comme il est dit à l'article 2, chapitre III du titre II.

Le surplus des fonds accordés, à titre de subvention, sera versé dans la caisse pour accroître les fonds subventionnels.

L'article 4 ajoute :

Art. 4. — Le directeur-sociétaire présente, le 15 de chaque mois, au représentant du ministre de notre maison le compte détaillé de l'emploi des fonds subventionnels.

Le titre III est entièrement consacré à déterminer d'une façon précise les fonctions et attributions du directeur-sociétaire (chap. Ier), celles du secrétaire général (chap. II), du caissier (chap. III), du régisseur (chap. IV), du semainier (chap. V), du comité d'administration (chap. VI) et de l'assemblée générale (chap. VII). Les dispositions relatives au répertoire, aux amendes, aux débuts et aux acteurs à l'essai, aux pièces nouvelles et aux auteurs font l'objet des chapitres suivants et l'ordonnance, au bas de laquelle sont apposées les

signatures du comte de Pradel, directeur général du ministère de la Maison du roi et du baron de La Ferté, se termine par la disposition générale suivante :

Dans tous les cas non prévus par la présente Ordonnance, les usages suivis dans les sociétés du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique serviront de règles, à moins qu'ils ne soient reconnus incompatibles avec l'organisation particulière du Théâtre royal de l'Odéon.

Toutes les difficultés auxquelles les articles de la présente ordonnance pourraient donner lieu, seront portées devant le Représentant du Ministre de notre maison, qui en référera au ministre dont les décisions seront sans appel.

Picard placé à la tête de l'Odéon, théâtre qu'il affectionnait et où ses goûts naturels trouvaient à s'exercer, s'appliqua par une administration sage et active à combler le déficit de sa caisse. Entre autres pièces à succès, il donna, le 19 mars 1816, une comédie en un acte, *Valet de son rival*, due à la collaboration d'Eugène Scribe et de Germain Delavigne et, en 1817, une série de dix-huit nouveautés dont la plupart connurent une honorable réussite. Il ne s'oubliait pas lui-même et ses œuvres se succédaient sur la scène et sur l'affiche, témoignant de l'inépuisable fécondité du directeur-auteur (1).

Picard rencontrait néanmoins des détracteurs. Une brochure de l'époque (2) de F. de Prarly, prenait directement à partie le directeur de l'Odéon dans des aperçus dont quelques-uns méritent d'être retenus :

Lorsqu'en 1794 les comédiens français abandonnèrent le Théâtre du faubourg Saint-Germain, un directeur de petits spectacles

1. On avait surnommé Picard *le petit Molière du XIXe siècle*.

2. *Considérations sur les Théâtres et de la nécessité d'un second Théâtre Français* par M. F. de Prarly ; brochure de 41 pages, Paris, 1817.

s'en empara, lui donna le nom pompeux d'*Odéon*, y essaya tous les genres créés par l'industrie dramatique : il n'eut aucun succès.

D'autres lui succédèrent, et furent aussi malheureux. Ces divers essais se terminèrent par un incendie. Le théâtre de l'Odéon fut recontruit : le Théâtre de Louvois venait d'être fermé ; son directeur avait été mis à la tête de l'Opéra. Quelques comédiens de Louvois vinrent s'installer à l'Odéon. Le voisinage d'une institution politique, appelée alors *Sénat*, fut considéré, comme un moyen de prospérité pour ce théâtre. Le chef de l'Etat commanda *à ses sénateurs* d'y louer des loges. Ils obéirent pendant un trimestre ; puis, l'économie éloigna les uns, et l'ennui chassa les autres.

La salle était devenue déserte, lorsque les Bouffons italiens vinrent la partager.

Cette troupe était bonne ; Paris était alors rempli d'Italiens : tout le monde vint aux Bouffons. La troupe française, régulièrement abandonnée, vivait à l'ombre de la prospérité ultramontaine, et à la faveur de quelques bienfaits qu'elle arrachait de tems en tems du gouvernement.

Malheureusement, les Bouffons quittèrent l'Odéon et s'établirent au Théâtre Favart. Alors se produisit aux yeux du public toute la nullité de la troupe française ; personne ne vint plus. Comment sortir d'une situation aussi malheureuse ? On se ressouvint de l'ancien directeur de Louvois, des mains duquel l'administration de l'Opéra venait d'échapper. On rappela le tems de ses succès, sans faire mention de celui de ses disgrâces : il fut constitué directeur de l'Odéon.

Ce nouvel ordre de choses fut assez généralement applaudi. On se flattait que le nouveau directeur allait élever à l'Odéon les bases d'un second Théâtre Français...

C'est ce que le nouveau directeur ne fit pas. *Il présuma trop de ses œuvres*, et cette première erreur en engendra une foule d'autres... Il crut aux flatteurs qui, près de lui, appelaient *chefs-d'œuvre* ce qu'en son absence ils entendaient nommer par des gens éclairés, *canevas*, *essais*, *petit genre*. Il se persuada ou du moins il agit comme s'il avait été persuadé que le gouvernement ne lui avait confié la direction de l'Odéon que pour lui assurer le plaisir de voir

jouer ses pièces, sans autre témoin que lui seul et une certaine clause de spectateurs *obligés*.

Il eut enfin recours à des drames bien ridicules, bien noirs et ennuyeux.

Tel est le régime actuel de l'Odéon : aussi est-il abandonné.

Loin d'avoir élevé cet établissement à la hauteur d'un second Théâtre Français, il est parvenu à l'abâtardir, à le faire descendre dans la classe des théâtres subalternes...

Il est tems que le directeur de l'Odéon se repose. Sa carrière s'est consumée bien plus en efforts impuissants qu'en travaux utiles ; les uns, comme les autres produisent beaucoup de fatigues. Athlète épuisé, abandonne le cirque ; débarrasse ton bras d'un ceste trop lourd ; viens t'asseoir sur le gazon.

Picard ne se soucia pas de répondre à cette trop aimable invitation.



Le vendredi-saint 20 mars 1818, le feu prit pour la seconde fois au théâtre de l'Odéon et dura près de huit jours. La salle, la scène avec le magnifique rideau de Lafitte (1) devinrent complètement la proie de flammes dont l'extinction, nous apprend Manuels Roret (2), nécessita la manœuvre de vingt et une pompes. Il y eut de nombreux blessés et de beaux actes de dévouement. Les pertes se montaient à plus de 125.000 francs. Attribué d'abord à la malveillance, l'incendie apparut ptus tard comme étant dû à l'imprudence de quelques employés logeant sous les combles.

Il fallait faire face au malheur. Tandis que la plupart des théâtres de Paris donnaient des représentations au bénéfice des sociétaires éprouvés, Picard s'empressait de louer au prix de 30.000 francs la salle Favart où les représentations de

1. Il représentait Apollon soutenu par Minerve et la Renommée et conduit par l'Amour.

2. Manuels Roret : *Nouveau manuel complet du sapeur-pompier* (1868).

l'Odéon devaient alterner avec celles des chanteurs italiens. Faute de mieux, on dut se résigner à cette combinaison qui n'offrait, en réalité, que des inconvénients, l'un des genres portant presque fatalement ombrage à l'autre.

La campagne des artistes de l'Odéon, salle Favart, fut honnête, rien de plus, et ne laissa à la fin de mars 1819 qu'un bénéfice de 122.000 francs. A noter que les bals instaurés par Picard entraient dans cette somme pour le chiffre de 4.100 francs. Il n'y eut vraiment d'œuvres saillantes qu'une comédie en cinq actes en vers de Camus-Merville intitulée *La Famille Glinet*, qui valut à son auteur une pension du roi de 800 livres. Les seuls débuts qui méritent d'être signalés sont ceux d'Isidore Samson (12 novembre 1818) dans les *Fausses confidences ;* on sait comment depuis l'acteur fit son chemin! Louis XVIII ne se désintéressait pas de la reconstruction de l'Odéon au faubourg Saint-Germain ; il donna l'ordre des travaux à exécuter et voulut faire disparaître la cause de défaveur de son répertoire, limité à la comédie. C'est ce que consacre l'ordonnance du 25 mars 1818 ainsi conçue :

LOUIS, etc. ;

Voulant pourvoir, dans le plus court délai, aux moyens de réparer le dommage causé par l'incendie qui vient de consumer la plus grande partie du théâtre de l'Odéon, et remplir en même temps les vues que nous a suggérées l'état de décadence dont l'art dramatique paraît menacé ;

Sur le rapport du président de notre Conseil des ministres et de notre ministre de l'Intérieur ;

NOUS AVONS ORDONNÉ ET ORDONNONS CE QUI SUIT :

Article premier. — Le théâtre de l'Odéon sera reconstruit dans son emplacement actuel, par les promptes mesures que nous nous

proposons de prendre et que secondent déjà les efforts de nos sujets.

Art. 2. — Le théâtre de l'Odéon continuera d'être annexe de la Comédie-Française ; il jouera les tragédies, comédies et drames qui composent le répertoire du Théâtre-Français, et qui appartiennent au domaine public, et les pièces du même genre qui lui seront présentées par les auteurs.

Art. 3. — Nous déterminerons ultérieurement l'organisation et l'administration du théâtre de l'Odéon.

Art. 4. — Nos ministres, secrétaires d'Etat, sont chargés de l'exécution de la présente ordonnance, chacun en ce qui le concerne.

Donné au château des Tuileries, le 25 mars 1818, M. le Comte Pradel, directeur général de la maison du roi, ayant le portefeuille.

M. P. de la Ferté, intendant de l'argenterie, menus plaisirs et affaires de la chambre du roi.

Poussant plus loin les choses, le roi décida d'instituer la société de l'Odéon à l'instar de celle du Théâtre-Français ; une nouvelle ordonnance du 21 juillet édictait les dispositions suivantes :

Art. 3. — Ce théâtre est, quant à son privilège, assimilé à la Comédie-Française, et, aussi longtemps qu'il nous plaira de lui conserver le titre et le régime de Théâtre royal, il jouira gratuitement de la salle de l'Odéon.

Art. 4. — Ce privilège du Théâtre royal de l'Odéon sera accordé à une société de comédiens qui l'exploiteront à leurs risques et fortune, et aux mêmes conditions que celles imposées aux Comédiens français.

Art. 5. — Le directeur-sociétaire du théâtre actuel de l'Odéon, au nom de ses co-sociétaires ou autres qui seraient choisis à défaut des directeurs et sociétaires de l'Odéon actuel, soumettront sans délai au ministre de notre maison les termes de l'acte par lequel ils sont dans l'intention de régler leurs intérêts sociaux, et le ministre, après avoir approuvé, s'il y a lieu, ces dispositions, don-

nera aux nouveaux sociétaires un règlement approprié à leur système de société, et, d'ailleurs, aussi conforme que faire se pourra à celui qui régit actuellement les sociétaires du Théâtre-Français.

Art. 6. — Nonobstant ce qui est dit aux articles 3 et 5 ci-dessus, il est, dès à présent, et par nous statué :

1° Que le directeur et les sociétaires du théâtre annexe de la Comédie-Française ne pourront, à l'avenir, sous aucun prétexte, admettre dans leur société, ou au nombre de leurs pensionnaires, aucun acteur ayant exercé sur le théâtre de la Comédie-Française, à titre de pensionnaire ou de sociétaire admis, à moins d'une autorisation spéciale ;

2° Que les sociétaires de l'Odéon ne pourront recevoir de leurs pensionnaires d'engagemens qui interdiraient à ceux-ci la liberté de passer au Théâtre-Français, après toutefois en avoir donné avis au théâtre de l'Odéon six mois à l'avance et de telle manière que l'expiration de ce délai coïncide avec celle de l'année théâtrale, lors courante.

Art. 7. — Toutes dispositions antérieurement faites et qui seraient contraires aux présentes, sont et demeurent abrogées.

Le règlement annoncé à l'article 5 vint aussi à son heure, exactement onze mois après la publication de l'ordonnance. Tout y était minutieusement prévu, réglé, commenté. Ainsi, en ce qui concerne les amendes, l'article 1er du chapitre IV précisait :

Article premier. — Le tarif graduel des amendes dont sont passibles les acteurs qui manquent, sans excuses valables, à tout ou partie des répétitions annoncées est ainsi fixé :

Pour ne pas être présent à la première réplique de son rôle dans :

Une répétition ordinaire	1 fr. 50
Pour manquer à la seconde réplique	3 » »
Pour manquer à la répétition entière	10 » »

Pour manquer une répétition générale, le double du tarif ci-dessus.

Autre exemple, à propos des entrées, emprunté à l'article 12 du chapitre VII :

Art 12. — Tout sociétaire ou acteur aux appointements peut disposer de deux entrées de faveur pour sa famille, par quoi l'on doit entendre :

Les père et mère ;

Le mari ou femme ;

Les fils ou filles ;

Les oncles et tantes ;

Les frères et sœurs.

Et point au delà de ces degrés de parenté.

Les emplois subalternes n'échappaient pas, non plus, à la réglementation :

Art. 6 (chap. XVIII). — Le magasinier fera battre et nettoyer le magasin aussi souvent qu'il le croira nécessaire, pour que les vers ne se mettent pas dans les étoffes de laine.

Art. 4 (chap. XX). — Le perruquier restera pendant toute la durée du spectacle et ne pourra s'en aller que lorsque la dernière pièce sera finie.

Art. 1 (chap. XXII). — Les balayeurs règleront leur travail de manière à ce qu'il soit terminé à neuf heures en été, et à dix heures en hiver.

Le comte de Pradel et le baron de La Ferté ne dédaignaient pas de s'immiscer dans les questions d'ordre domestique, voire même de ménage. C'est sous cette législation et avec une troupe où se distinguaient Joanny, le « Talma des départements », Victor, Lafargue, Eric-Bernard, Valmore (1), David, Samson, Mlles Delia, le « diamant de l'Odéon », Fleury, etc... que la salle du faubourg Saint-Germain richement décorée, étincelante d'or, fut à nouveau ouverte au public, le 30 septembre 1819.

1. En 1817 il s'était marié avec Marceline Desbordes qui publia sous le nom de Mme Desbordes-Valmore d'exquises et délicates poésies.

La première nouveauté, les *Vêpres siciliennes*, tragédie en cinq actes du « poète national » Casimir Delavigne, réalisa de splendides recettes et inaugura une ère heureuse dont la Comédie-Française prit ombrage, au point qu'elle songea à enlever Joanny à la troupe de l'Odéon mais, sur le désir de Louis XVIII, l'artiste demeura fidèle à son théâtre.

L'heure de la retraite sonna enfin pour le laborieux Picard. Un comité composé de Lafargue, Samson, Armand assuma la charge de diriger l'Odéon jusqu'à la nomination de son successeur. Le 1er avril 1821, Gentil prenait possession du fauteuil directorial. Ce n'était pas un homme de lettres, encore moins un administrateur et il le prouva en entraînant le second Théâtre Français jusqu'à la déchéance malgré une subvention de 67.800 francs. Tout alla de mal en pis. Une lettre du marquis de Lauriston à ce singulier directeur suffira à révéler une partie du désordre qui régnait alors :

MINISTÈRE
de la Maison
du Roi

Paris, le 1er août 1821,

Monsieur, j'ai remarqué avec surprise que pendant tout le mois dernier, on a changé continuellement le spectacle annoncé au second Théâtre Français, et que les indications des journaux ne se sont pas trouvées d'accord avec les affiches de ce théâtre. Avec une bonne administration et les moyens dont vous vous trouvez pourvu, de semblables cas doivent être extrêmement rares, et je vous engage à prendre les mesures les plus efficaces pour qu'ils ne se renouvellent plus. Il ne faut d'ailleurs jamais tromper le Public.

Vous devez faire sentir à tous les artistes que la protection spéciale qui leur est accordée sera insuffisante pour faire prospérer leur théâtre, s'il ne règne pas plus d'harmonie entre eux, et si chacun ne met pas plus d'application à contribuer au succès général.

J'ai la ferme intention de favoriser les sujets qui feront

preuve de zèle, mais si l'un d'eux cherche, par sa mauvaise volonté, à entraver le service, vous voudrez bien me le signaler parce que je prendrai à son égard les mesures les plus rigoureuses.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

MARQUIS DE LAURISTON (1).

L'année 1822 n'apporta, hélas ! aucune amélioration à la plus désastreuse des situations. Les artistes, découragés, las de jouer devant des banquettes se déclarèrent, dans une adresse au ministre, prêts à renoncer au régime de l'association en faveur de la régie par l'Etat. Leur requête n'ayant pas été prise en considération, ils décidèrent de fermer le théâtre le 31 janvier suivant. L'autorité s'émut : elle résolut de faire droit à leurs vœux et de leur accorder une régie que l'inconscient Gentil voulait à tout prix prendre à son compte. Ce nouveau régime n'aboutit qu'à la débâcle de l'infortuné directeur qui donna sa démission. Ne quittons pas l'année 1822 sans rappeler qu'elle vit naître et se développer le talent de deux artistes qui ont tant contribué à l'illustration de notre scène française : Frédérick Lemaître et Bocage.

Gimel remplaça Gentil. Cet ancien colonel de dragons prétendit administrer l'Odéon à la façon d'un régiment.

Le prestige du second Théâtre Français déclina de plus en plus. Fort heureusement un directeur se présenta qui entreprit de l'arracher à son mauvais sort. Cet habile homme se nommait Claude Bernard, en réalité Wolf. Le 1er juillet 1823, il posa sa candidature, bien résolu à assumer toute la charge de l'entreprise, à la condition d'y exploiter les genres les plus variés. La proposition rencontra, d'abord, une cer-

1. Document inédit (Collection Auguste Rondel.)

taine résistance ; elle fut complètement désarmée après quelques jours, et, le 16 août, Bernard se voyait attribuer le privilège de l'Odéon :

Le privilège du second Théâtre Français est accordé au sieur Bernard pour y jouer la tra gédie, la comédie et, s'il le désire, l'opéra comique ; mais, pour ce dernier genre, les pièces échues au domaine public seulement, et les pièces prises dans les répertoires italien et allemand, et la comédie mêlée de chants, c'est-à-dire toutes celles dépendantes de l'ancien répertoire du Théâtre-Français, dans lesquelles il se trouve un ou plusieurs airs ; mais nullement, ni sous aucuns prétextes, les pièces provenantes du répertoire du vaudeville, ni aucune pièce qui en aura le caractère.

Il en jouira pendant l'espace et terme de douze années, qui commenceront à courir le 1er avril 1824 et qui finiront le 31 mars 1835, pour, ledit Bernard, exploiter le privilège et diriger ledit théâtre à ses risques, périls et fortune, aux charges, clauses et conditions qui vont être énoncées et stipulées au présent traité.

Bernard recevait, en outre, la jouissance gratuite de la salle de l'Odéon et de ses dépendances ainsi qu'une subvention de 60.000 francs portée à 100.000 en novembre 1824.

Dès lors, ce fut sur la scène du faubourg Saint-Germain une succession ininterrompue d'œuvres lyriques et dramatiques, celles-ci primées par celles-là : Le *Barbier de Séville* alternait avec *Cléopâtre*, tragédie en cinq actes de Soumet, les *Folies-Amoureuses* avec l'*Enfant trouvé*, comédie de Mazères et Picard. Bernard ne ménageait ni son temps ni sa peine ; il se multipliait, s'improvisant, avec la même facilité, tantôt chanteur, tantôt comédien. Ses réparties sont devenues célèbres. Il excellait dans l'art du « régisseur parlant au public. » Par un choix heureux de spectacles il sut gagner la foule qui reprit le chemin de l'Odéon. Lorsque la chance parut tourner, Bernard fit preuve d'une prévoyante

intelligence, et, après autorisation, il céda son privilège, en février 1826, à Frédéric du Petit Méré. Ce dernier possédait aussi de très appréciables qualités, mais la succession de Bernard était si lourde que le nouveau directeur ne parvint pas à conjurer l'infortune. D'ailleurs, son état de santé lui fit abandonner de bonne heure la direction de l'Odéon, qu'il passa à un auteur à succès, Thomas Sauvage, le 1er juin 1827, année où débuta Lockroy.

Thomas Sauvage incarnait les extrêmes. Il commença par être prodigue mais bientôt le manque d'argent l'obligea à ne pas tenir ses engagements vis-à-vis des artistes et de son personnel. Les meilleurs pensionnaires du théâtre déclarèrent même par la voie des journaux qu'ils suspendraient leurs représentations aussi longtemps qu'ils ne seraient pas payés. Vainement Sauvage tenta de faire face à l'orage et de recruter une troupe d'occasion; son privilège lui fut retiré le 2 octobre 1828 en vertu d'un arrêté du ministre des Beaux-Arts qui, le même jour, désigna pour le remplacer un ancien officier de marine, le chevalier Lemetheyer. Le cahier des charges accordait à l'ex-administrateur de Feydeau, avec le droit d'exploiter le vaudeville, une subvention de 60.000 francs qu'il ne toucha pas, du reste, sous le prétexte de non-versement de son cautionnement (100.000 francs en titres de rente). Tout allant de mal en pis, les acteurs décident d'abandonner définitivement leur poste et d'attaquer la Maison du roi devant le tribunal, en rupture de contrat. Ils perdent leur procés: l'Odéon ferme ses portes.

Le gouvernement avait sa part de responsabilité dans ces événements. Il en eut conscience et voulut réparer ses torts. C'est pourquoi, en concédant, le 26 avril 1829, le nouveau privilège au protégé de Mlle Georges, Harel, M. de La Rochefoucauld fit élever la subvention à 160.000 francs sans y com-

prendre une autre somme de 6.000 francs affectée aux dépenses du Comité de lecture.

L'appui était sérieux. Transformé une fois de plus, l'Odéon effectua sa réouverture le 2 septembre avec une troupe assez homogène. Quant aux œuvres représentées, il n'y en eut aucune de vraiment remarquable ; quelques succès relatifs compensèrent à peine des « demi-fours ». Peut-être convient-il de mettre à part, entre ces œuvres, une importante trilogie dramatique en cinq actes en vers d'Alexandre Dumas, pompeusement intitulée *Stockolm*, *Fontainebleau et Rome*, et dont le sujet retraçait sous la forme romantique la vie et les aventures de Christine, reine de Suède.

Il faut reconnaître qu'Harel conservait une égale sérénité dans l'adversité et dans la réussite ; affichant un scepticisme ultra-parisien, il ne se résignait à tenter l'effort que sous la pression des circonstances. En 1830, il crut devoir demander la prorogation du privilège de l'Odéon. Une lettre du vicomte de La Rochefoucauld à l'intendant général de la Maison du roi, M. de La Bouillerie, nous a laissé la trace de cette curieuse requête :

Maison du Roi — Paris, le 1er mai 1830.

DIRECTION GÉNÉRALE
des
Beaux-Arts

Prorogation demandée
du
Privilège de l'Odéon

Monsieur le Comte, le privilège concédé à Monsieur Harel pour l'exploitation du Théâtre royal de l'Odéon expirant dans deux ans, cet entrepreneur en sollicite la proro-

gation pour une année de plus, c'est-à-dire jusqu'au 1er avril 1833.

Cette demande prouve les avantages du traité de Monsieur Harel, et tout le parti qu'il a su en tirer. Ses prédécesseurs en effet demandoient à résilier ou se trouvoient forcés de le faire, et la Maison du Roi en étoit réduite à s'imposer, sans en voir le terme, des sacrifices aussi onéreux qu'insuffisans. Son but est atteint aujourd'hui ; il dépend d'elle, mais est-il dans ses intérêts de maintenir cet état de choses et de lui assurer une durée limitée par de nouvelles convenances ? L'affirmation me semble résulter des considérations suivantes :

Au 1er avril 1832, Monsieur le Comte, l'existence de l'Odéon n'aura pas cessé sans doute d'être subordonnée à la concession d'une subvention royale. Il s'agira donc ou de renouveller avec l'entrepreneur actuel ou de lui donner un successeur, et peut-être, au moyen de la concurrence les prétentions de celui-ci seront-elles moins élevées ; mais ne courra-t-on pas de nouveau les chances du passé ? Plusieurs épreuves ont eu lieu, une seule a réussi ; ce qu'offrait Monsieur Harel il l'offre avec la garantie de plus d'une bonne gestion, ce qu'il réclamoit, il le réclame avec la confiance que l'expérience seule peut donner ; ses intérêts sont inséparables de ceux de l'administration.

Monsieur Harel a fait en costumes et décorations des dépenses qu'il porte, et on peut le croire, à 70.000 francs, c'est sa propriété : répartie sur trois années seulement de gestion, c'est une charge bien grave ; en ajoutant l'année qu'il demande, on rend cette charge plus légère et la position de l'entrepreneur s'en améliore sans que celle de la Maison du Roi en souffre.

Tel acteur qui, dans l'état présent des choses, exige douze mille francs de traitement se contentera probablement d'une somme inférieure si le bénéfice de l'engagement doit durer pour lui une année de plus.

La confiance des auteurs est également en raison de la

durée d'une exploitation. Ils aiment à savoir à qui ils ont affaire et quel genre ils peuvent cultiver.

Monsieur Harel se flatte d'avoir résolu le problème de l'existence honorable d'un théâtre au faubourg Saint-Germain ; jusqu'ici du moins l'événement semble autoriser cette prétention, et les considérations d'intérêt municipal qui se rattachent à ce fait, rendent ce théâtre et son Directeur, dignes de toute la protection de l'autorité.

Monsieur Harel ne prétend à aucune augmentation de subvention, bien qu'elle fût facilement justifiée, dit-il, par le luxe si dispendieux de mise en scène qu'exige aujourd'hui le public. C'est à la seule prolongation pour une année de son privilège, tel qu'il existe, qu'il aspire ; mais il désire l'obtenir dès ce moment. Il y a pour lui, comme on l'a vu ci-dessus, bénéfice et sécurité ; il y a pour l'administration garantie et avantage réel. Cette double et réciproque convenance a dû me déterminer à réclamer auprès de vous, Monsieur le Comte, une décision conforme aux propositions de Monsieur Harel, et dont le résultat sera de placer, d'une manière d'autant plus stable, sous la haute protection du Roi un théâtre à la conservation duquel paroissent se rattacher des intérêts politiques aussi bien que littéraires qui ne sauroient être négligés.

Je pense qu'en accordant à Monsieur Harel cette concession vous trouverez convenable d'y mettre la condition qu'aucune prorogation nouvelle ne pourra lui être accordée avant l'expiration, reportée au 1er avril 1833, du privilège dont il continuera à jouir jusqu'à cette époque.

Agréez, Monsieur le Comte, l'assurance de ma haute considération,

L'Aide de Camp du Roi,

Directeur Général des Beaux-Arts.

Vicomte de La Rochefoucauld (1)

1. Document inédit (Collection A. Rondel).

Au reçu de cette lettre, M. de La Bouillerie ordonna une enquête sur le sieur Harel ; c'est son résultat que nous trouvons consigné dans un document émané des mains du préfet de police, à l'adresse de l'intendant général :

Préfecture
de
Police

Paris, le juin 1830,

PREMIÈRE DIVISION

TROISIÈME BUREAU

Renseignts confidentiels concernant la gestion du sieur Harel, Directeur du Théâtre Royal de l'Odéon

Monsieur l'Intendant général,

En réponse à la lettre confidentielle que vous m'avez adressée relativement au sieur Harel, directeur du Théâtre royal de l'Odéon, j'ai l'honneur de vous transmettre les renseignements que vous m'avez prié de recueillir sur la gestion de cet administrateur, et sur la manière dont il remplit habituellement ses devoirs envers l'autorité chargée de la surveillance des théâtres.

On ne saurait nier que Monsieur Harel ne soit doué d'un talent réel pour diriger utilement dans son intérêt l'entreprise qui a été confiée à ses soins. Si le Théâtre royal de l'Odéon plus heureux qu'il ne l'a été jusqu'à ce jour, peut prospérer à la faveur des subventions considérables qui lui sont accordées par la maison du Roi, on reconnaît généralement à Monsieur Harel toute la capacité nécessaire pour administrer ce théâtre avec le succès que son genre et sa position comportent, mais les témoignages qui m'ont été rendus sur la nature de ses relations avec les agens de l'autorité, et même avec le public ne sont pas égale-

ment satisfaisants, et puisque vous me consultez sur cet objet, je crois vous faire connaître les reproches que la police peut sous ce rapport adresser à ce directeur. On se plaint généralement du ton de hauteur et d'importance qu'il affecte envers les personnes que leur devoir ou leur désir d'assister au spectacle appellent à son théâtre. Toujours prêt à rappeler des souvenirs qui se rattachent à la position qu'il a pu occuper autrefois, il oublie trop souvent que son titre d'ancien préfet n'est pas une raison pour le dispenser des égards qu'il doit aux agens de police, ni pour faire prévaloir sa volonté sur les règlements, et sur les ordres que l'autorité peut avoir à lui transmettre.

Il y a même une sorte d'inconvenance à opposer de pareils souvenirs à des fonctionnaires qui n'ont à consulter que leur devoir et l'intérêt de l'ordre public dans toutes les questions qui se rapportent à la surveillance des théâtres. Jeune encore, Monsieur Harel a conservé une certaine vivacité fougueuse qui le porte à se mettre en opposition avec tout le monde ; dans plusieurs circonstances, on l'accuse de n'avoir pas eu pour les commissaires de police tous les égards qui leur étaient dus. Habituellement il traite cavalièrement les agens de l'autorité, officiers de paix, inspecteurs et gendarmes, dont il a la prétention de modifier les ordres et les consignes.

Ces froissements ont déjà l'inconvénient de rendre difficiles et quelques fois pénibles les rapports de la police avec l'administration du théâtre, lors même qu'ils n'ont lieu qu'à l'occasion des réclamations du public au contrôle, mais ils ont eu beaucoup plus de gravité, à l'époque des bals masqués du carnaval, et c'est principalement dans cette circonstance que l'autorité a senti le danger d'être contrariée dans les mesures qu'elle prescrit. La police voulait tenir ouvertes les portes de certaines loges dont on faisait des cabinets de prostitution. Le Directeur s'opposait à cette mesure, pour ne point contrarier le public qu'il désirait attirer à tout prix. La police exigeait

également dans l'intérêt de l'ordre que la clôture de ces bals eut lieu à 6 h. 1/2 du matin ; le Directeur refusait de s'y conformer en prolongeant jusqu'au jour, 7 h. 1/2, la durée de ces réunions plus dangereuses encore, lorsqu'elles sont composées d'une jeunesse turbulente.

Tels sont les griefs que j'ai cru devoir vous signaler, non point pour appeler la sévérité du gouvernement sur Monsieur Harel, mais pour obtenir qu'il se montre désormais plus disposé à seconder les vues de l'autorité, et à se renfermer à l'égard de ses agents dans les limites des convenances. Monsieur Harel ayant du reste fait ses soumissions et ses protestations de dévouement, je dois croire qu'elles sont sincères, et que ce directeur n'oubliera jamais à quelles conditions la confiance du gouvernement lui serait continuée, mais c'est pour lui une raison de plus pour racheter par une conduite irréprochable des antécédents d'une nature équivoque, et pour se rappeler que les faveurs du Roi seraient doublement mal placées, si n'étant pas déjà la récompense d'une fidélité ancienne et éprouvée, elles tombaient encore sur une personne peu disposée à les mériter par une soumission raisonnable aux ordres de l'autorité.

Du reste, à l'exception d'une circonstance assez récente, dans laquelle Monsieur Harel semble avoir oublié ce qu'il devait au gouvernement, en accueillant imprudemment une pièce que le nom de son auteur pouvait rendre l'occasion des scènes les plus tumultueuses, on n'a point remarqué que la Direction du théâtre de l'Odéon présentât dans la manifestation habituelle des dispositions du public qui le fréquente, aucun caractère particulier contraire au bon ordre et à la tranquillité.

Avant de terminer cette lettre, il ne me paraît pas inutile de vous faire connaître celles des dispositions d'un arrêté concernant l'Odéon, et rendu le 16 avril dernier par suite de la visite annuelle des théâtres, dont l'exécution éprouve en ce moment quelques difficultés de la part de Monsieur Harel ; ces dispositions consistent : 1° dans

l'établissement d'un mode de ventilation à la partie supérieure des escaliers du lointain; 2° dans la suppression des tuyaux de cheminée qui traversent le magasin des comparses; 3° dans le remplacement du rideau de tôle actuel, dont la pesanteur rendrait la manœuvre très difficile et dont il a été reconnu que la présence ne remplirait pas l'objet qu'on s'est proposé, par un rideau de fil de fer maillé tel qu'il se trouve établi dans la plupart des théâtres; 4° dans la pose d'un arc en fer aux angles rentrants du Monument, qui servent d'urinoire, afin d'en défendre l'approche. Monsieur Harel objecte que les mesures prescrites par l'arrêté ne concernent point le Directeur, simple locataire du théâtre, mais bien le propriétaire de la salle; et il demande en conséquence que j'adresse mes réclamations à la chambre des pairs. Je ne pourrais admettre une pareille excuse, sans me trouver bientôt dans l'impossibilité d'assurer dans les théâtres le maintien de la sûreté publique; la plupart des Directeurs n'étant que locataires, m'opposeraient aisément un semblable prétexte, toutes les fois que l'exécution d'une mesure importante contrarierait leur intérêt, quelque nécessaire, quelqu'urgente qu'elle fut d'ailleurs. Comme c'est uniquement en raison de l'exploitation qui fait d'une salle de spectacle un lieu public, que je m'adresse à Monsieur Harel, je ne puis connaître que l'entrepreneur du théâtre et non le propriétaire, parfaitement étranger à la police. C'est donc au premier qu'il appartient de se mettre vis à vis de celui-ci, en état de satisfaire à toutes les réclamations de l'autorité, et de lui offrir toutes les garanties qu'elle peut exiger dans l'intérêt de l'ordre et de la sûreté publique.

Comme votre intervention peut être utile dans cette circonstance, pour faire cesser ces difficultés, j'ai cru devoir profiter de cette occasion, pour vous informer de cet état de choses.

P.-S.—J'ai l'honneur de vous prévenir que j'ai transmis les mêmes renseignements à S. E. le Ministre de l'Intérieur.

J'ai l'honneur d'être avec une haute considération, Monsieur le Baron, votre très humble et très obéissant serviteur,

Le Conseiller d'Etat,

PRÉFET DE POLICE

MANGIN (1)

Cependant, l'agitation révolutionnaire des journées de Juillet gagna l'Odéon qui, au plus fort de la bataille, ferma ses portes. Lorsqu'elles se rouvrirent, le 2 août, ce fut pour livrer passage à une foule hurlant à tout propos la *Marseillaise* et allant jusqu'à obliger les acteurs à jouer en habits de garde nationale des pièces le plus souvent satiriques ou politiques.

Une telle atmosphère était loin d'être favorable au théâtre et les recettes baissaient considérablement. Harel songea alors à exploiter l'épopée napoléonienne et commanda une grande pièce à Dumas ; il fit des frais considérables pour la monter. Pour comble de malchance, le ministère de l'Intérieur venait de réduire la subvention, prétendant n'être pas tenu de remplir les engagements de la liste civile. Là-dessus, Harel se pourvut en Conseil d'Etat mais il n'obtint point gain de cause : « Considérant, disait l'arrêt du 22 avril 1831, que le traité passé le 26 avril 1829 n'a pas été soumis à l'approbation du ministère de l'Intérieur, qui seul pouvait engager les fonds de la subvention votée par les lois de finances ; que l'intendant de la liste civile ne pouvait obliger le Trésor, et n'avait capacité de disposer que des fonds qui lui étaient remis par le ministre de l'Intérieur, sans pouvoir contracter d'engagement pour l'avenir, et disposer des deniers qui n'é-

1. Document inédit (Collection A. Rondel.)

taient accordés par la loi des finances qu'au ministre de l'Intérieur responsable ;

« La requête du sieur Harel est rejetée. »

Toutes ces raisons et bien d'autres déterminèrent le directeur à abandonner l'exploitation de la scène du faubourg Saint-Germain ; avec une partie de sa troupe, il vint s'échouer au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Pourtant, jusqu'à l'expiration de son privilège, 1er avril 1832, il donna par intermittence des représentations à l'Odéon.

Qu'allait devenir le second Théâtre-Français ?

C'est la question que le comte d'Argout, ministre du Commerce et des Travaux publics, qui avait le portefeuille des Beaux-Arts dans ses attributions, posa à la Chambre des députés, le 1er mars 1832 : « Je me suis entendu, exposa-t-il, avec les principaux théâtres pour que, chaque jour de la semaine, l'un deux allât donner une représentation à l'Odéon. De cette manière, le public de ce quartier pourra jouir d'un spectacle fort agréable et il n'y aura plus de subvention à lui accorder. »

Ainsi fut fait. Le 20 mars 1832, Loraux ayant été nommé conservateur de l'Odéon, proposa à la Comédie-Française d'y venir donner des représentations. Elle accepta et, durant six mois environ, la troupe des Comédiens Français se rendit rive gauche deux fois par semaine. Le résultat ne fut pas brillant. Le directeur du Théâtre-Français, Jouslin de la Salle, pensa que plus réguliers les spectacles seraient peut-être plus suivis. Il sollicita un privilège de trois années, reçut une augmentation de subvention de 38.000 francs ; pendant quinze mois les nouvelles représentations alternèrent avec celles de l'Opéra-Comique. La combinaison laissa un déficit de 80.000 francs. Vedel, qui, le 1er mars 1837, succéda à Jouslin de la Salle, voulut la reprendre en réalisant l'union étroite de la Comédie-Française et de l'Odéon. Un arrêté ministé-

riel du 1er août 1837 répondit à ses désirs. Voici *in extenso* le texte de ce document intéressant à plus d'un titre :

Nous, pair de France, ministre secrétaire d'Etat au département de l'Intérieur,

Avons arrêté et arrêtons ce qui suit :

Article premier. — Il est accordé à la Société de la Comédie-Française l'autorisation d'exploiter le théâtre de l'Odéon pendant deux ans, à partir du 1er septembre 1837 ; le genre sera le même que celui du Théâtre-Français.

Art. 2. — Le directeur gérant du Théâtre-Français devra soumettre à notre acceptation le choix de la personne à laquelle il confiera l'administration de ce théâtre, sous sa propre responsabilité.

Art. 3. — Il devra donner tous les jours une représentation sur le théâtre de l'Odéon, sans que cette obligation l'autorise à interrompre les représentations du Théâtre-Français. Il pourra néanmoins obtenir la faculté de fermer la salle de l'Odéon pendant deux mois en été.

Art. 4. — Les représentations qui auront lieu sur le théâtre de l'Odéon seront données par les sociétaires et pensionnaires de la Comédie-Française, parmi lesquels le directeur devra choisir ceux qui seront attachés à l'Odéon, sans que cette clause puisse les empêcher de jouer au Théâtre-Français quand le directeur le jugera convenable et sans que les artistes de la Comédie-Française puissent refuser de concourir à ces représentations du théâtre de l'Odéon.

Art. 5. — Le directeur-gérant du Théâtre-Français devra, dans le mois qui suivra la délivrance de la présente autorisation, justifier de l'adhésion par écrit des sociétaires du Théâtre-Français aux dispositions de l'article précédent.

Art. 6. — Le directeur-gérant du Théâtre-Français devra prendre les mesures nécessaires pour qu'aucun pensionnaire dudit théâtre ne puisse se soustraire aux obligations de l'article précité.

Art. 7. — Un comité spécial de lecture sera établi auprès du

théâtre de l'Odéon ; M. le directeur-gérant devra en soumettre la composition à notre approbation.

Art. 8. — Le directeur-gérant sera tenu de faire représenter au moins douze pièces nouvelles dans l'année, dont deux en cinq actes.

Art. 9. — Il pourra faire représenter les ouvrages du répertoire du Théâtre-Français ; il pourra donner des concerts ; il aura aussi la faculté de donner des bals durant le carnaval, en se conformant aux dispositions prescrites par la Préfecture de police ; néanmoins, nous nous réservons de suspendre cette faculté si les circonstances paraissent l'exiger.

Art. 10. — Il aura la jouissance du matériel, et il sera fait par deux experts respectifs un inventaire dudit matériel, et, à la fin de sa gestion, le directeur-gérant devra en restituer un d'une valeur égale.

Art. 11. — Les boutiques qui environnent l'Odéon ne font pas partie de la présente concession. L'agent conservateur du théâtre continuera à jouir du logement qu'il occupe actuellement et exercera comme par le passé la surveillance dans l'intérêt de la conservation de la salle et du matériel.

Le directeur-gérant recevra la salle en bon état de réparations locatives et sera tenu de la maintenir et de la rendre à la fin de la gestion dans le même état.

Il lui est interdit de faire exécuter aucuns travaux ou changements, soit dans la décoration, soit dans la distribution, soit dans la machinerie du théâtre, sans notre autorisation spéciale.

S'il y a besoin de restaurer la salle, cette restauration sera à la charge de l'Etat, et nous nous réservons de décider quand et comment elle aura lieu.

Art. 12. — Le directeur-gérant sera tenu des frais de garde des décors, costumes, machines et accessoires, des frais de pompiers, de garde de police et de garde municipale, et en général de toutes les dépenses de l'exploitation, de l'impôt, de la patente et des impositions de toute nature établies ou à établir.

Il devra faire assurer le théâtre et le matériel à ses frais et sera responsable des accidents d'incendie, sauf son recours contre la

compagnie d'assurances avec laquelle il contractera. La responsabilité se bornera au capital reconnu par ladite compagnie.

Art. 13. — Il sera tenu de respecter les concessions de loges et d'entrées dont le droit sera reconnu par nous.

Art. 14. — Il sera également tenu de mettre la salle de l'Odéon une fois par an à la disposition du maire de l'arrondissement, pour y donner un bal au profit des indigents, lorsque notre autorisation aura été obtenue à cet effet. Il ne lui sera dû aucune indemnité pour la relâche que cette obligation occasionnera.

Il sera en outre obligé de donner une fois par an, au bénéfice des indigents, une représentation avec la pièce et les artistes que le maire indiquera, sauf notre autorisation.

Art. 15. — Si le directeur-gérant contrevenait aux dispositions précédentes, qu'il a déclaré accepter, et s'il n'obtempérait à toutes les prescriptions de l'autorité dans l'intérêt de la morale, de la sûreté et de la tranquilité publiques, la présente autorisation pourrait lui être retirée.

Paris, le 1er août 1837,

Signé : Montalivet

Pour ampliation :

Le conseiller d'Etat, secrétaire général du Ministère de l'Intérieur,

Signé : Edmond Blanc.

Collationné :

Le chef du 1er bureau du secrétaire général,

Signé : Mouret.

Sept mois après l'ouverture de l'Odéon inauguré dans ces conditions, les comptes accusaient une perte de 40.000 francs. D'un commun accord et malgré l'insistance de Vedel, les sociétaires décidèrent de renoncer à l'entreprise.

Un peu plus tard, les Italiens, chassés de chez eux par un incendie, trouvèrent un abri sur la scène du faubourg Saint-Germain que Dormoy réussit à diriger brillamment. Le 15 juillet 1841, M. Duchâtel concéda le privilège au baron

Violet d'Epagny, agissant au nom d'une société en nom collectif formée pour l'exploitation du théâtre et qui comprenait Valmore, Kemp, Mirecour, Lireux, M[me] Mathilde Payre. Les associés se partageaient vingt-quatre parts divisées elles-mêmes par moitié et par quart ; en outre, les appointements des artistes non encore sociétaires se prélevaient sur les bénéfices. Rien n'était plus aléatoire. Les événements confirmèrent si bien ces précisions que d'Epagny, impuissant à faire face à ses engagements, se retira de la combinaison. Avec une ardeur et une audace presque téméraires, Lireux prit sa place.

Lireux demeura directeur de l'Odéon de 1842 à 1845. Dire que sa campagne fut heureuse matériellement, ce serait aller contre les faits puisqu'elle aboutit à la faillite, mais ce qu'on ne saurait contester à Lireux, c'est son mérite et l'inlassable activité qu'il déploya pour redonner de l'éclat à la scène du second Théâtre Français. Dès le début, l'entreprise faillit sombrer, des défections se produisirent parmi les sociétaires, et le directeur, prenant à sa charge tous les risques, résolument racheta leur part. Il engagea Bocage, M[lles] Georges et Dorval, renouvela une fois par semaine son affiche, joua le *Baron de Lafleur* de Camille Doucet, connut le succès avec le drame de Léon Gozlan : la *Main et la Main gauche*, découvrit Auguste Vacquerie et Paul Meurice, obtint des recettes de 3.000 francs lors des représentations de la célèbre *Lucrèce* de Ponsard dont il fit la renommée, accueillit enfin la *Ciguë* d'un illustre inconnu du moment, Emile Augier.

Tant de titres à un bon renom et à la reconnaissance du public ne s'acquièrent pas sans qu'un directeur soit assiégé par d'innombrables soucis.

Maintes fois Lireux avait demandé le rétablissement de la

subvention supprimée depuis 1832, mais jusque là son appel était resté sans écho. Après le succès de *Lucrèce*, les Chambres décidèrent de lui accorder 60.000 francs, à reporter sur l'année 1844. Antérieurement, la société qu'il représentait n'offrant pas de garantie suffisante, Lireux dut la dissoudre afin de se présenter comme seul entrepreneur. L'opération ne fut pas des plus simples. L'infortuné directeur eut à soutenir une lutte très vive contre ses anciens associés avides d'avoir leur part dans les bénéfices ; il contracta de telles obligations que, le 16 mai 1845, il se voyait dans la nécessité de déposer son bilan.

Lireux méritait un tout autre sort. Bocage hérita de son privilège pour cinq années. Acteur hors de pair, metteur en scène accompli, Bocage se révéla moins bon administrateur. La crainte de l'insuccès, passée à l'état de hantise, le vouait aux pires économies. Bien des raisons, pourtant, l'invitaient à se montrer hardi : l'exemple de Lireux, d'une part, et, de l'autre, l'augmentation de subvention de 40.000 francs que le rapporteur de la commission du budget défendait ainsi : « Le désastre éprouvé par l'ancien directeur prouve que la subvention n'est pas suffisante. Une augmentation de 40.000 francs permettra au nouveau directeur de composer une troupe capable d'interpréter dignement les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire et d'inspirer plus de confiance aux auteurs nouveaux. Alors l'existence du théâtre de l'Odéon cessera d'être incertaine, l'administration veillera soigneusement au bon emploi d'une subvention qui, en dotant définitivement un quartier important d'un établissement qui lui est nécessaire, contribuera à former des auteurs et des acteurs pour notre premier théâtre et à inspirer à la jeunesse des écoles le goût des lettres, qui est la plus utile des distractions. » La troupe de Bocage comportait d'excellents éléments. Faut-il citer

Clément Just, Randoux, Monjauze, Barré, Delaunay, Mlles Moreau-Sainti, Naptal, Bonval ? C'est sous sa direction que furent donnés le *Diogène* de Félix Pyat, *Echec et Mat* d'Octave Feuillet, l'*Agnès de Méranie* de Ponsard. Bocage, qui n'avait pas dépouillé le vieil homme, cumulait les fonctions de directeur et d'artiste ; mais, à ce jeu, sa santé s'ébranla, et, le 1er mars 1847, incapable d'assurer plus longtemps les nécessités de sa double charge, se démit de ses fonctions en faveur de Vizentini, régisseur à l'Opéra. Le choix était médiocre, car si le nouveau directeur se montrait supérieur à quelques égards, il ne possédait, néanmoins, aucune des qualités exigées pour la conduite d'un théâtre comme celui de l'Odéon. Rien de bien notable ne marqua le passage de Vizentini à la salle du faubourg Saint-Germain si ce n'est l'engagement de cette exquise comédienne que fut Marie-Laurent, celui de La Rochelle, le début de Ballande, les gracieux essais de la fille de Léon de Brécourt, Laurentine, mariée plus tard à Victorien Sardou, les représentations de la *Fille d'Eschyle* du poète Autran et la résurrection des hymnes patriotiques la *Marseillaise* et le *Ça ira* entonnés chaque soir par toute la troupe à partir du 1er mars 1848. Dans l'impossibilité de payer aux artistes les appointements qu'il leur devait et s'exagérant les responsabilités, Vizentini mit la frontière entre lui et ses créanciers et se réfugia à Bruxelles.

A la suite du départ de leur directeur, les comédiens de l'Odéon voulurent tenter une nouvelle exploitation en société présidée par Lemaire, Olivier et Ballande, mais devant des résultats négatifs, la troupe ne tarda pas à se disloquer. Quelques-uns conçurent alors une organisation calquée sur celle du Théâtre-Français, et, comme une direction unique s'imposait à bref délai, le commissaire du gouvernement, Alexandre Mauzin, reçut mission d'assurer la bonne marche de l'associa-

tion qui fut gratifiée d'une subvention de 60.000 francs. Une véritable aubaine, entre temps, avait permis aux courageux artistes de se remettre à flot. L'Assemblée nationale, désireuse de réparer le préjudice causé aux théâtres par la Révolution, décida sur la proposition du ministre de l'Intérieur, Sénard, de répartir entre eux une somme de 680.000 francs. L'Odéon reçut 45.000 francs ; cet appoint permit de liquider le passé et put permettre à Mauzin d'envisager courageusement l'avenir. Malheureusement, le brave homme ne sut pas éviter la discorde entre les membres de l'éphémère société qui fut condamnée à la dissolution dès le 1er avril 1849.

Habile à pêcher en eau trouble, notre Bocage national reparut alors à la surface, et, pour la seconde fois, obtint le privilège du second Théâtre Français. Le gouvernement devait bien une compensation au candidat mis doublement en échec à Rouen et à Paris lors des dernières élections législatives. Privé d'un siège de député, Bocage entreprit de convertir l'Odéon en tribune politique. Sa morgue ne connut plus de bornes après l'immense succès de *François le Champi* de George Sand ; républicain convaincu et farouche, il ne manqua aucune occasion de faire parade de ses principes à l'encontre même de ses intérêts. Le jour anniversaire de la République, le 4 mai, il demanda au ministre l'autorisation de donner une représentation gratuite. Celle-ci lui ayant été refusée, il n'hésita pas à tourner la défense en répandant un peu partout aux alentours du théâtre des billets à droit et à prix très réduit. Naturellement, le public accueillit avec enthousiasme l'innovation et vint en foule applaudir bruyamment *Planète et Satellites*, *François le Champi* et les hymnes chers aux républicains la *Marseillaise*, le *Chant du Départ*, les *Girondins* entonnés pendant les entr'actes. Le commissaire du gouvernement adressa au ministre Baroche un rap-

port à la suite duquel Bocage encourut d'abord une amende de 2.000 francs, puis, comme il avait répliqué d'une façon assez verte à Mauzin, la destitution. Le décret de révocation relevait bien principalement contre le directeur de l'Odéon le fait d'avoir répandu des billets à droit, mais, en réalité, c'était surtout le républicain que le ministre réactionnaire entendait atteindre par la mesure frappant Bocage :

« Considérant que le sieur Bocage a, dans le courant des années 1849 et 1850, contrairement à l'article 31 de l'arrêté du 10 août 1849, modifié le prix des billets et des locations à la soirée, sans autorisation préalable : 1° en distribuant dans Paris des billets, dits de famille, en nombre considérable et sur la présentation desquels on était admis à toutes places, moyennant un prix de beaucoup inférieur à celui du bureau ; 2° en délivrant des billets destinés aux élèves de l'Ecole polytechnique, avec lesquels ils pouvaient aller à toutes places en payant un franc pour tout droit et amener des dames et autres personnes de leur connaissance.

« Considérant que, malgré l'avis inséré sur ces billets qu'ils seraient refusés au contrôle s'ils étaient achetés, plusieurs ont été vendus aux abords du théâtre, et que, sur le refus fait par les employés du contrôle de recevoir ces billets, il s'est élevé des discussions qui ont troublé l'ordre et nécessité l'intervention des agents de la force publique.

« Considérant que, malgré le refus qui avait été fait au sieur Bocage de l'autorisation de donner une représentation gratuite dans la soirée du 4 mai dernier, il a éludé la défense qui lui avait été notifiée en faisant distribuer, soit directement, soit par l'intermédiaire de diverses personnes, un très grand nombre de billets gratuits pour cette représentation dans les ateliers du quartier et jusque dans le jardin du Luxembourg.

« Considérant en outre que le sieur Bocage, dans ses rapports avec les agents de l'autorité et notamment avec le commissaire du gouvernement et les commissaires de police de son théâtre, a manqué aux égards et aux bons procédés qui sont un devoir pour tout

citoyen et surtout pour le directeur d'un théâtre subventionné qui reçoit de l'Etat aide et protection.

« Considérant enfin qu'il résulte de l'ensemble des faits et du choix des pièces, de l'impulsion donnée à tous les employés sous ses ordres, la preuve que le sieur Bocage a, durant sa gestion, constamment obéi à un esprit d'hostilité déclarée et employé dans un but politique les moyens d'action qu'il devait à sa position de directeur d'une exploitation théâtrale autorisée par l'administration et subventionnée par l'Etat. Arrête : Les arrêtés des 1er avril et 10 août 1849, qui ont nommé le sieur Bocage directeur du théâtre de l'Odéon, sont rapportés. Le sieur Bocage cessera ses fonctions à partir de ce jour. »

Paris, 29 juillet 1850.

Le publiciste Michel Altaroche, ancien député à la Constituante, obtint pour trois années, grâce à la protection amicale du ministre, la succession de Bocage. Le 27 juin 1853, il l'abandonnait malgré la demande de prolongation qu'il avait faite de son privilège et qu'apostillaient les signatures de Jules Sandeau, Alfred de Musset, Th. Barrière, Ponsard, L. Guillard et Jules de Premaray. Il lui fut répondu : « que son exploitation n'avait pas paru répondre assez complètement aux intentions du gouvernement et qu'en conséquence son privilège ne serait pas renouvelé. »

Nous n'examinerons pas par le détail les différentes directions qui se succédèrent jusqu'en 1874, et dont l'étude ne ferait que relater sèchement les alternatives plus ou moins heureuses, souvent malheureuses, par lesquelles passèrent les titulaires du privilège du second Théâtre Français. L'histoire du vieil Odéon nous a habitués à ces sortes de constatations trop souvent décevantes. Observons seulement que de 1857 à 1871, la subvention fut de 100.000 francs et qu'à dater de septembre 1871, elle retomba à 60.000 francs. Aujourd'hui, elle a retrouvé son ancien chiffre.



A la fin du second Empire, M. de Chilly occupait le fauteuil directorial de l'Odéon. Frappé d'une attaque d'apoplexie foudroyante au moment où se célébrait la centième de la reprise de *Ruy-Blas*, son associé, M. Félix Duquesnel, sur la proposition même de Victor Hugo et de George Sand, fut appelé à le remplacer.

L'association de Chilly-Duquesnel avait donné toutes satisfactions tant au point de vue matériel qu'artistique ; il était à présumer que le nouveau directeur mettrait tout son zèle à continuer seul l'œuvre commencée.

Dès ce moment, les recettes montèrent à l'Odéon et les directeurs successifs réussirent jusqu'à un certain point à surmonter les difficultés qui entravaient leurs efforts.

Nous empruntons au rapport de M. Louis Buyat pour l'exercice budgétaire 1909 l'état des recettes de l'Odéon de 1874 à 1908. Ce travail, dressé par le directeur actuel, M. André Antoine, suffira à mettre en lumière les résultats obtenus. (Voir ci-contre)

Sous la direction Duquesnel, l'Odéon comptait dans sa troupe Mmes Sarah-Bernhardt, Blanche Baretta, Thérèse Kolb, Irma Crosnier, MM. Porel, Baillet, Truffier... phalange brillante et admirée. On conçoit qu'avec de tels éléments la partie pouvait paraître belle au directeur. A la vérité, M. Duquesnel la gagna souvent. On lui doit l'inauguration des vendredis classiques et de ces matinées parisiennes imitées de Ballande où toute la jeunesse des écoles se donnait alors rendez-vous. C'est à la Gaîté qu'elles furent organisées ; voici comment l'on procédait : la troupe de l'Odéon ouvrait le spectacle par une pièce du répertoire comme le *Bourgeois*

gentilhomme, les *Femmes savantes*, le *Barbier de Séville*, après quoi les artistes de la Gaîté, dirigés par Offenbach et Vizentini, représentaient une opérette.

Esprit entier, nature indépendante, M. Duquesnel eut maille à partir avec l'administration des Beaux-Arts dont il suppor-

Relevé des recettes de 1874 à 1908. (Chiffres de la Société des Auteurs.)

ANNÉES	RECETTE totale	DIRECTIONS	OBSERVATIONS
1874.....	503.384 20	Duquesnel	La Maîtresse légitime.
1875.....	628.868 40		Les Danicheff.
1876.....	534.638 31		
1877.....	375.683 65		
1878.....	567.482 75		Le Voyage de Perrichon.
1879.....	502.496 15		
1880.....	486.374 »	La Rounat	
1881.....	317.677 75		
1882.....	346.505 75		
1883.....	475.681 »		
1884.....	431.114 »		
1885.....	728.705 »	Porel	L'Arlésienne.
1886.....	487.483 50		
1887.....	603 647 50		Beaucoup de bruit pour rien.
1888.....	631.860 25		La Marchande de sourire.
1889.....	8:0.682 31		Exposition. *Pas de fermeture.* La Famille Benoiton.
1890.....	612.097 94		Germinie Lacerteux.
1891.....	626.576 86		Amoureuse.
1892.....	421.061 34		
1893.....	477.424 04	Marck et Desbeaux	
1894.....	545.301 25		
1895.....	517.947 55		Pour la Couronne.
1896.....	574.423 02		Le Roman d'un Jeune Homme pauvre.
1897.....	706.774 80	Ginisty	Le Chemineau.
1898.....	575.326 56		
1899.....	692.595 95		
1900.....	710.991 27		Exposition. Ma Bru.
1901.....	504.257 48		Château historique.
1902.....	605.487 39		Résurrection.
1903.....	603.857 90		La Rabouilleuse.
1904.....	496.212 99		
1906-1907	748.852 99	Antoine	Jules César.
1907-1908	814.079 50		Son père. L'Apprentie.

tait difficilement le contrôle. Blâmé pour avoir fait représenter le *Voyage de M. Perrichon* sans les titulaires des rôles, délégués à Lyon à l'ouverture du théâtre Bellecour, M. Duquesnel donna sa démission. Après Charles de la Rounat qui redevint directeur pour son malheur, M. Porel, son bras droit, sortit vainqueur de la course... au fauteuil de l'Odéon.

M. Porel, excellent acteur, se révéla administrateur de premier ordre et novateur intelligent. Toutes les tentatives lui paraissaient intéressantes et il n'en est pas qu'il n'ait conduites à la plus entière réussite. Les jeunes auteurs et les poètes trouvèrent en M. Porel un appui fidèle et les artistes un maître écouté. M. Porel fit à l'Odéon part très large à la musique ; on lui doit la résurrection de ces pièces et comédies rehaussées d'une partition. Par lui, l'*Arlésienne,* mise en échec au Vaudeville, trouva sur la scène de la rive gauche une carrière exceptionnelle. Le grand mérite du directeur sera d'avoir institué les conférences, ces causeries familières et savantes auxquelles le souvenir de l' « Oncle » demeure intimement lié, et de leur avoir donné un éclat tout particulier. L'Odéon sous M. Porel connut l'âge d'or. Renouvelé avant expiration par un ministre reconnaissant, le privilège du théâtre devint vacant en 1892, à la suite de la démission de son titulaire.

MM. Marck et Desbeaux, puis M. Paul Ginisty succédèrent à M. Porel. En mai 1906, M. André Antoine reçut sa nomination signée par M. Aristide Briand, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. L'ancien directeur du Théâtre-Libre remplaçait M. Ginisty pour une période de deux années avec promesse de renouvellement du privilège pour sept ans.

En octobre 1908, M. André Antoine signait un cahier des

charges dont on n'apprendra pas sans intérêt quelques dispositions :

TITRE PREMIER

Obligations du Directeur

Article premier. — Le Directeur devra remplir *personnellement* les fonctions qui lui sont confiées, excepté dans le cas de maladie dûment constatée ou d'absence autorisée par le Ministre.

Dans l'un et l'autre cas il devra faire agréer son remplaçant temporaire.

A moins d'y être spécialement autorisé par le Ministre, il ne pourra renoncer à l'exercice de la présente concession avant le terme assigné par son arrêté de nomination ; en cas d'infraction à cette disposition qui est de rigueur, il sera tenu de payer à l'Etat, à titre de clause pénale, une somme de 60.000 francs.

Il lui est interdit, pendant toute la durée de la présente concession, d'entreprendre, sous quelque titre et dans quelque condition que ce soit, aucune autre exploitation théâtrale ou lyrique quelconque, à peine de retrait de son privilège et de la perte intégrale de son cautionnement.

Art. 2. — Le droit que confère cette autorisation étant tout personnel, le Directeur ne pourra le louer, le céder, l'affecter en garantie ni généralement l'aliéner d'une manière quelconque, partielle ou entière, temporaire ou définitive.

En cas de mariage, il devra justifier au Ministre du régime sous lequel il est marié. En cas de dissolution du mariage ou de séparation judiciaire, il devra en faire la déclaration.

Art. 3. — Sans qu'il puisse être porté atteinte aux droits de l'Etat, qui ne reconnaît que le titulaire de la présente concession, le Directeur aura la faculté de se procurer les fonds nécessaires à son exploitation par voie de commandite simple (conformément aux articles 23, 24, 25, 26, 27, 28 du Code de commerce), ce qui exclut la constitution de toute société en commandite par actions ou anonyme.

Les actes régularisant cette commandite seront soumis à l'approbation préalable du Ministre, à peine du retrait de la présente concession et de la perte du cautionnement.

Le Directeur devra justifier d'un apport de cent mille francs, comprenant 60.000 francs de cautionnement et 40.000 francs de fonds de roulement.

Art. 4. — Le Directeur sera tenu de diriger le Théâtre de l'Odéon comme il convient au second Théâtre Français, d'avoir une troupe d'artistes composée de manière à interpréter dignement l'ancien répertoire tragique et comique.

Art. 5. — Le Directeur ne pourra faire aucun traité ou marché dépassant la durée de la présente autorisation.

Il sera tenu d'exécuter, sauf le cas de résiliation amiable ou judiciaire, tous les engagements contractés par son prédécesseur avec les artistes, employés et agents de théâtre.

Art. 6. — Il sera tenu également d'exécuter tous les traités passés avec les auteurs par son prédécesseur et de jouer toutes les pièces reçues par lui suivant un état certifié conforme par l'agent des auteurs dramatiques, en tant que ces traités ne seront pas contraires aux termes du présent cahier des charges.

Art. 7. — A la cessation, pour quelque cause que ce soit, des fonctions qui lui sont confiées par le présent arrêté, le Directeur devra restituer à l'Etat l'entreprise du Théâtre de l'Odéon exempte de toutes dettes, obligations, concessions et charges provenant du fait de son administration. Ses héritiers ou autres ayants cause ne pourront prétendre faire revivre à leur profit la présente concession.

TITRE II

Genre. — Répertoire. — Examen et réception des ouvrages. Représentations.

Art. 8. — Le répertoire du Théâtre de l'Odéon se composera 1° de tragédies; 2° de comédies ; 3° de drames en prose ou en vers, c'est-à-dire de tout genre de pièces ayant un caractère littéraire.

Le Directeur ne pourra faire présenter aucun ouvrage apparte-

nant au répertoire des autres théâtres sans une autorisation spéciale du Ministre, sauf dans les représentations extraordinaires ou à bénéfice.

Il ne pourra faire représenter aucune œuvre dramatique dont il serait l'auteur, ou dans laquelle il serait intéressé à un titre quelconque.

Art. 9. — Il y aura au Théâtre de l'Odéon un Comité de lecture consultatif composé : de l'Inspecteur général, Commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés ; du Chef du bureau des Théâtres ; du Directeur de l'Odéon et de trois à cinq membres nommés par le Ministre ; aucun ouvrage ne pourra être refusé par le Directeur de l'Odéon, sans avoir été soumis à l'appréciation de ce Comité.

Le Comité de lecture se réunira tous les mois, il fera un rapport qui sera adressé au Ministre et pourra être communiqué à l'auteur.

Le Comité désignera au Directeur les ouvrages dignes d'être joués. Parmi ces ouvrages qu'aura retenus le Comité, le Directeur sera tenu de monter, tous les ans, un grand ouvrage en trois, quatre ou cinq actes et un petit ouvrage en un ou deux actes.

Les ouvrages déposés au Théâtre de l'Odéon seront inscrits sur un registre *ad hoc*, visé tous les mois par le Commissaire du Gouvernement, de façon à assurer aux auteurs l'examen régulier de leurs œuvres.

Art. 10. — 1° Le Directeur devra, dans le cours de l'année théâtrale, faire représenter au moins cinq grands ouvrages de trois à cinq actes et dix petits ouvrages de un à trois actes nouveaux, sans compter les à-propos.

Parmi les cinq grands ouvrages, un au moins sera en vers.

Parmi les dix petits ouvrages, cinq au moins seront en vers.

2° Dans le cas où le Directeur désirerait mettre à la scène un ouvrage de littérature étrangère et le faire entrer en ligne de compte à titre d'ouvrage nouveau, il devra demander l'autorisation au Ministre.

3° Il devra, en outre, mettre à la scène, dans la même période, au moins douze ouvrages appartenant à l'ancien répertoire classi-

que et comprenant trois curiosités dramatiques (Lope de Véga, Shakespeare, Théâtre antique, etc.).

4° Il sera tenu de monter tous les mois l'œuvre d'un auteur non encore joué et se présentant dans des conditions particulières d'audace littéraire (théâtre d'avant-garde).

Ce spectacle comportera une répétition générale et une soirée.

L'œuvre ne sera conservée que si elle réussit et n'est pas, pour l'ouvrage en cours de représentation, une cause d'entrave.

Suivant le vœu émis par la Commission consultative des Théâtres, des représentations populaires seront organisées au nombre de trente au moins dans les départements et de quinze au moins à Paris. Elles seront espacées au cours de la saison théâtrale entre les mois de novembre et de mai.

5° Pendant tout le temps que le théâtre restera ouvert, le Directeur devra, chaque année, composer par semaine deux spectacles avec l'ancien répertoire ; l'un de ces spectacles sera obligatoirement donné chaque semaine en représentation du soir, et l'autre à la volonté du Directeur, mais de manière à ce que le nombre de représentations exigé soit toujours atteint.

6° Il devra adresser au Ministre, à l'expiration de chaque année, le relevé des pièces jouées en exécution de ces dispositions.

Art. 11. — Tout ouvrage nouveau, qui n'aura pas subi une chute caractérisée par le fléchissement du chiffre des recettes au-dessous du montant des frais journaliers normaux du théâtre, devra être assuré d'un minimum de douze représentations.

Les ouvrages nouveaux devront être annoncés sur les affiches du théâtre au moins trois jours à l'avance.

TITRE III

Personnel. — Emplois. — Débuts.

Art. 12. — Chaque année, au renouvellement de l'année théâtrale, le Directeur devra soumettre au Ministre une liste des artistes qu'il se propose d'employer avec la désignation de leurs emplois et le chiffre de leurs appointements. Cette liste devra être composée de manière à présenter les éléments suffisants en chefs

d'emploi et en doubles pour exploiter le répertoire tragique et comique de ce théâtre. Néanmoins il pourra faire, en outre, les engagements qu'il jugera nécessaires.

Les actes d'engagement des artistes et du personnel devront être conçus d'après un modèle type arrêté par le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Le double de chaque acte d'engagement devra être adressé au Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts (bureau des théâtres). Cette pièce seule fera foi dans les contestations entre artistes et Directeur.

Le Directeur ne pourra engager d'artistes tenant un emploi ou jouant des rôles à moins de cent cinquante francs par mois.

Ne sont pas considérés comme tenant un emploi *les utilités*, chefs de comparses, etc.

Les appointements des artistes devront être payés par douzième s'ils le requièrent.

Les artistes faisant partie des tournées provinciales recevront une indemnité comprenant le remboursement de leurs frais de déplacement et de séjour. Les frais de séjour ne pourront être inférieurs à 15 francs.

A Paris, les artistes jouant sur les théâtres de banlieue recevront des feux de 10 francs.

Art. 14. — Le Directeur ne pourra, sans l'autorisation préalable du Ministre, engager aucun artiste du Théâtre-Français, si ce n'est un an après qu'il aura quitté ce théâtre, ni aucun élève du Conservatoire, si ce n'est à la fin ou à la cessation de ses études.

Art. 15. — Après les concours annuels du Conservatoire, les élèves lauréats des classes de déclamation qui auront été, sur la désignation du Ministre, engagés au Théâtre de l'Odéon, recevront des appointements de deux mille quatre cents francs effectifs par année.

Les engagements faits par le Directeur devront être notifiés aux élèves dans le délai d'un mois qui suivra la clôture de leurs études. Ces engagements seront résiliables à la fin de la première année, avec l'autorisation du Ministre, de la part du Directeur, à charge par lui de prévenir les intéressés trois mois d'avance.

Tout élève ayant obtenu le premier prix de tragédie ou de comédie , s'il n'est engagé au Théâtre-Français, aura droit à un

engagement de deux années à l'Odéon, sous la réserve qu'il n'y aura jamais plus d'un lauréat par genre et par sexe, qui soit appelé à bénéficier de ce droit.

L'Administrateur général du Théâtre Français pourra toujours le réclamer à l'expiration de la première année, s'il le juge à propos.

Art. 16. — Les débutants ne peuvent choisir leurs rôles que dans les pièces qui sont au répertoire ; ils auront droit à trois débuts.

Il sera fait une répétition partielle et une répétition entière de la pièce dans laquelle ils devront jouer.

Afin d'apprécier justement le talent et les moyens du débutant, le Directeur pourra exiger qu'il fasse trois autres débuts dans les rôles de son emploi qu'il désignera.

Art. 17. — Le Directeur ne pourra faire paraître sur son théâtre, sans autorisation du Ministre, ni troupes d'enfants, ni artiste âgé de moins de treize ans.

TITRE IV

Représentations extraordinaires.

Art. 21. — Il ne pourra être donné de représentations extraordinaires sur le Théâtre national de l'Odéon qu'au bénéfice des artistes de ce théâtre.

Aucune autre représentation extraordinaire ne pourra avoir lieu sans une autorisation du Ministre.

Art. 22. — Le Directeur sera tenu de donner, une fois par mois, une représentation classique avec le concours des Elèves du Conservatoire désignés par le Directeur de cet établissement.

Cette représentation que le Directeur de l'Odéon pourra placer comme il lui conviendra, après avoir pris l'avis du Ministre, lui sera comptée comme représentation de l'ancien répertoire.

Les Elèves du Conservatoire pourront, sur la demande du Directeur et après autorisation du Directeur du Conservatoire, prêter

leur concours au théâtre pour jouer des utilités, comme cela a lieu à la Comédie-Française.

Art. 23. — Le Directeur s'engage à donner, chaque fois qu'il en sera requis par le Ministre, des représentations gratuites sur le Théâtre national de l'Odéon.

Le prix de ces représentations sera fixé d'après la moyenne des recettes et des frais journaliers.

Le Ministre choisira parmi les pièces du répertoire celles qui composeront ces représentations, pour lesquelles le Directeur ne pourra refuser le concours des artistes les plus distingués du théâtre.

TITRE V

Cautionnements.

Art. 24. — Le Directeur sera tenu de verser à la Caisse des Dépôts et Consignations un cautionnement de 60.000 francs en espèces, en bons du Trésor, en rentes françaises ou en obligations garanties par l'Etat.

TITRE VI

Subvention.

Art. 27. — Le Directeur du Théâtre national de l'Odéon recevra, sur le budget de l'Etat, pendant la durée de l'exploitation, une subvention annuelle dont la quotité sera fixée, chaque année, par un vote législatif.

Art. 28. — Cette allocation sera payée au Directeur par dixièmes pour les mois de septembre, octobre, novembre, décembre, janvier, février, mars, avril, mai et juin.

Art. 29. — La subvention ne peut devenir le gage d'aucune créance.

Art 30. — Pour obtenir le payement des portions échues de la subvention allouée par l'Etat, le Directeur devra remettre au Ministre :

1° Un double de l'état émargé des traitements, du mois précédent, des artistes, employés et agents du Théâtre ;

2° La quittance du droit des indigents ;

3° La quittance des primes dues aux Compagnies d'assurances ;

4° La quittance de l'impôt de la patente, et, s'il y a lieu, des contributions ;

5° Un état des recettes et des dépenses de l'exploitation pendant le mois précédent.

Ces pièces devront être certifiées par le Commissaire du Gouvernement, conformes aux livres de comptabilité de l'Administration du Théâtre.

Art. 31. — Dans le cas où, par suite du non-payement des artistes, employés et agents du Théâtre, le Directeur se trouverait dans l'impossibilité de produire l'état émargé ci-dessus exigé, le payement de la part subventionnelle échue à ce moment serait effectué entre les mains du Commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés, qui en ferait lui-même la répartition au marc le franc entre tous les artistes employés et agents non payés, et produirait à l'appui un état émargé des sommes reçues par eux.

Les artistes, employés et agents resteraient créanciers de l'entreprise pour les créances que cette répartition proportionnelle n'aurait pas entièrement éteintes.

TITRE VII

Concession des Bâtiments et Locaux servant à l'exploitation.

Art. 32. — Durant son exploitation, le Directeur aura la jouissance gratuite et selon les conditions ci-après établies, du Théâtre de l'Odéon, tel qu'il se comporte présentement, c'est-à-dire de l'immeuble compris entre les rues de Vaugirard, Corneille, Rotrou et la place de l'Odéon, les boutiques attenantes au théâtre ne faisant pas partie de la présente concession.

Art. 38. — Dans le cas où il y aurait lieu de restaurer la salle de l'Odéon, cette restauration sera faite aux frais de l'Etat. Il ne

sera dû au Directeur aucune indemnité pour l'interruption des représentations qui pourra en résulter. Mais la subvention n'éprouvera aucune réduction à raison de cette interruption.

Cette interruption ne pourra avoir lieu que du 1er juin au 31 août.

Art. 39. — Le Directeur sera tenu de tous les frais de garde et des dépenses nécessaires à l'exploitation, à la police et à la conservation du Théâtre et de ses dépendances, ainsi que des contributions, impôts et redevances de toute nature.

TITRE VIII

Concession du Matériel et du Mobilier servant à l'exploitation

Art. 48. — Tout le mobilier et tout le matériel d'exploitation du Théâtre de l'Odéon appartiennent à l'Etat. Tout le matériel et tout le mobilier créés par le Directeur deviennent à l'instant même propriété de l'Etat...

Art. 51. — A l'expiration de son privilège ou à toute époque où son entreprise prendrait fin, le Directeur devra rendre à l'Etat une quantité de costumes, décorations, accessoires, marchandises neuves, etc., égale en valeur à la totalité de ceux qui lui auront été confiés.

L'inventaire qui sera fait alors comprendra la totalité des pièces de l'ancienne Direction et des ouvrages montés par la Direction nouvelle.

S'il y a moins-value, le Directeur devra payer la différence ; la plus-value, s'il en existe, appartiendra à l'Etat, sans indemnité pour le Directeur.

Art. 54. — L'État sera propriétaire, à la fin du privilège ou de l'entreprise, de tout le matériel, décors, costumes, accessoires, dessins, maquettes, partitions, archives, machines et objets mobiliers, etc., créés par le Directeur, qui n'aura droit à aucune indemnité pour ces objets.

Si quelques objets faisant partie des machines et accessoires du mobilier ont disparu sans que le Directeur puisse justifier l'emploi qui en aura été fait, l'Etat pourra en réclamer le prix.

TITRE IX

Assurances

Art. 57. — Les décors, les costumes, les accessoires, le mobilier, les archives, le matériel et les bâtiments du Théâtre de l'Odéon ainsi que les magasins de décors devront être assurés pour une somme de 600.000 francs, dont 300.000 seront affectés au matériel scénique (décors et costumes) appartenant à l'Etat.

Les frais d'assurances sont à la charge du Directeur.

En cas d'incendie, les sommes dues par les compagnies seront versées à la Caisse des Dépôts et Consignations pour être employées à la réfection du matériel de l'État ; les polices d'assurances devront être rédigées dans ce sens.

Art. 58. — Le Directeur sera responsable des accidents d'incendie partiel, sauf son recours contre les compagnies d'assurances avec lesquelles il aura traité.

Néanmoins, sa responsabilité à cet égard sera limitée au capital reconnu par les compagnies.

TITRE X

Prix des places. — Loges et entrées

Art. 59. — Le tarif du prix des places du Théâtre soit à la location, soit aux bureaux, sera soumis à l'approbation du Ministre.

Le Directeur ne pourra le modifier qu'avec la même autorisation.

Art. 65. — Le Directeur ne pourra refuser un échange d'entrées gratuites, pour les premiers sujets, entre le Théâtre de l'Odéon et les autres théâtres subventionnés.

Le Ministre se réserve le droit d'intervenir pour régler et maintenir cet échange, qui ne pourra excéder le nombre de douze pour chaque théâtre subventionné.

TITRE XI

Bals et concerts.

Art. 66. — Le Directeur pourra donner pendant le Carnaval des bals parés, costumés ou masqués, en se conformant aux dispositions générales arrêtées par le Préfet de Police sur la matière.

Il pourra céder l'entreprise de ces bals avec l'autorisation du Ministre.

Toutefois, il sera tenu de les surveiller personnellement et ne cessera pas d'être responsable de tous les inconvénients qui en résulteraient.

Art. 67. — Il pourra également donner des concerts.

La composition de ces concerts devra être soumise préalablement à l'approbation du Ministre.

Art. 68. — Si ces bals ou ces concerts devenaient un sujet de trouble ou de scandale, le Ministre pourrait toujours en ordonner la suppression sans indemnité.

TITRE XII

Dispositions générales.

Art. 69. — Le Directeur sera tenu de donner spectacle tous les jours, sauf les cas de force majeure et les relâches ordonnés ou autorisés.

Art. 70. — Il ne pourra faire relâche, même un seul jour, sans une autorisation spéciale du Ministre.

Toutefois, il pourra chaque année fermer le théâtre pendant trois mois, entre le 1er juin et le 1er octobre.

Art. 75. — Tous les ans, la comptabilité de l'Odéon sera vérifiée et contrôlée par un Inspecteur des Finances.

Le Ministre se réserve, en outre, le droit de faire examiner à toute époque la situation administrative et financière de l'exploitation par tel mode administratif qu'il jugera convenable.

Le Directeur devra produire tous les livres et registres qui doi-

vent être tenus conformément à l'article 8 du titre II du Code de commerce.

Art. 76. — Il devra adresser au Ministre une copie du règlement de discipline intérieure qu'il est tenu d'établir.

Art. 78. — En cas de modifications apportées au régime des théâtres ou à celui de la propriété littéraire, le Directeur sera tenu de se conformer aux dispositions nouvelles, et cela, sans pouvoir prétendre à une indemnité quelconque.

Il en sera de même dans le cas d'une décision ministérielle applicable à tous les théâtres.

TITRE XIII

Retrait de l'autorisation.

Art. 79. — La présente autorisation pourra être retirée :

1° Si le Directeur contrevient aux dispositions stipulées dans le présent Cahier des charges.

Dans le cas, toutefois, où il ne jugerait pas devoir prononcer la révocation, le Ministre pourra infliger au Directeur des amendes de 500 à 2.000 francs, à raison des infractions par lui commises.

Ces amendes seront retenues sur la subvention ou prélevées sur le cautionnement qui, dans ce cas, devra être complété dans les vingt-quatre heures.

2° Si le Théâtre reste fermé pendant huit jours sans autorisation.

3° Si la salle est incendiée.

4° Si le Directeur tombe en état de faillite.

5° S'il est notoirement insolvable ou dans un état de mauvaises affaires constaté par le non-payement des artistes, employés, agents ou fournisseurs du Théâtre, ou par des poursuites, actions et mesures judiciaires de nature à entraver la liberté de sa gestion.

6° Si, par suite d'un vote législatif, la subvention venait à être diminuée ou retirée, à moins toutefois que le Directeur ne consente à continuer l'exploitation avec la subvention réduite ou sans subvention, ce qu'il devra déclarer dans le mois qui suivra la notification à lui faite de la réduction ou de la suppression de cette subvention.

7° Enfin, si, par des actes personnels et à raison de circonstances que le Ministre se réserve d'apprécier, le Directeur a cessé de mériter la confiance de l'Administration supérieure.

Art. 80. — Le Ministre pourra, si l'expérience en démontre la nécessité, modifier, dans l'intérêt du second Théâtre Français, les dispositions réglementaires du présent arrêté, en ce qui concerne l'Administration du Théâtre.

TITRE XIV

Commissaire du Gouvernement.

Art. 81. — Le Commissaire du Gouvernement près les Théâtres subventionnés est chargé de surveiller toutes les parties du service administratif de l'entreprise, ainsi que l'exécution du Cahier des charges, saûf en ce qui concerne les clauses intéressant le service d'architecture, dont l'architecte du monument assurera l'observation.

A cet effet, le Directeur devra mettre à sa disposition tous les renseignements, registres, livres de caisse et autres, dont il pourra avoir besoin pour remplir la mission qui lui est confiée.

Art. 82. — Il adressera, tous les trois mois, au Ministre, un rapport sur le mode d'exploitation et sur la situation de l'entreprise, sur les représentations des ouvrages nouveaux et les reprises d'anciens ouvrages, sur les engagements et retraites des artistes, employés et agents du théâtre, et enfin sur les infractions au Cahier des charges qui auraient pu être commises par le Directeur.

Art. 83. — Il adressera, chaque mois, au Ministre, un certificat constatant l'exécution, pendant le mois précédent, des obligations résultant du présent arrêté, et déclarant s'il y a lieu de délivrer le mandat de payement de la part subventionnelle acquise par l'exécution de son Cahier des charges et notamment des clauses relatives aux articles 10 et 12.

Le certificat devra être accompagné :

1° D'un double de l'état émargé des traitements du mois précédent, des artistes, employés et agents du théâtre ;

2° De la quittance du droit des indigents ;

3° De la quittance des primes dues aux Compagnies d'assurances ;

4° Des quittances de l'impôt de la patente et, s'il y a lieu, des contributions ;

5° D'un état de recettes et dépenses de l'exploitation pendant le mois précédent.

Toutes ces pièces devront être certifiées par lui conformes aux livres de comptabilité de l'Administration du Théâtre.

Art. 84. — Il veillera à ce que les polices d'assurances soient renouvelées et entretenues sans interruption.

On attendait beaucoup de la venue de M. Antoine à l'Odéon. Il se présentait avec un programme nettement défini. Artiste accompli, tout d'énergie et de bonté, M. André Antoine allait-il apporter à l'Odéon la vogue de la scène qu'il avait dirigée avec tant de succès boulevard de Strasbourg ? Pour la plupart, la réponse ne faisait aucun doute. Antoine à l'Odéon, c'était l'Odéon rajeuni et régénéré.

La tâche que M. André Antoine a accompli à l'Odéon est de celles qui rallient tous les suffrages. Le répertoire classique, à côté d'œuvres de tendance et d'inspiration variées telles que *Son Père* d'Albert Guinon et Bouchinet, *Ramuntcho* de Pierre Loti, *La faute de l'abbé Mouret* d'Emile Zola, *l'Apprentie* de Gustave Geffroy, sut toujours garder la place d'honneur ; les matinées du jeudi conservèrent leur cachet d'autrefois. La légende — il n'est pas de personnalité à laquelle une légende ne soit attachée — s'est plue à représenter le brillant directeur de l'Odéon comme un adversaire déclaré des poètes. Or, par enchantement, l'ennemi de la veille s'est improvisé l'ardent défenseur des fervents de la Muse. Non content de remettre à la scène la *Florise* du maître Théodore de Banville, il a accueilli les œuvres poétiques d'inconnus et

de jeunes (*Beethoven* de René Fauchois) et organisé un concours qui jeta à tous les échos le tintement de rimes d'or.

Il arriva, cependant, qu'un jour, le scrupuleux directeur se vit obligé d'avouer que la caisse du théâtre était vide et que lui-même se trouvait ruiné. Depuis le début de sa direction, l'Odéon avait pourtant enregistré des recettes presque miraculeuses.... Quel mauvais sort poursuivait donc M. Antoine ?

Laissons encore M. Louis Buyat nous donner la clé de l'énigme :

« Aucun homme ne commande mieux la sympathie que M. Antoine. Artiste désintéressé, ingénieux, toujours intéressant, il se peut qu'il n'ait pas toujours eu les précautions d'un bon commerçant ou l'exactitude d'un comptable. Il n'en a pas moins transformé l'Odéon en un théâtre attrayant et vivant. Toutes ses tentatives, victorieuses ou non, sont intéressantes. M. Antoine met de la vie partout où il dépense son inlassable et originale activité ! Ce rude lutteur aurait sans doute bénéficié d'une existence directoriale plus aisée s'il lui avait plu d'user de certains procédés faciles. Il les dédaigne avec raison. »

***

On a dit avec raison que l'histoire de l'Odéon n'est autre qu'un long martyrologe.

En 1822, son directeur, M. de Gimel, ancien colonel de dragons, estime que : « l'Odéon, par son éloignement, doit être assimilé à un théâtre de province. » Démissionnaire en 1824 et devenu commissaire royal, le même M. de Gimel réitère ses instances auprès du ministre pour « qu'on abandonne un théâtre qui n'avait donné à l'Etat que des ennuis ». Sous la direction Harel (1832), la *Gazette des Théâtres*

imprime ce mot cruel : « L'Odéon expire ce soir. On se réunira au faubourg Saint-Germain, dans le lieu ordinaire de son agonie. Priez pour le trépassé. » On écrit au moment où Lireux va s'essayer à son tour à le tirer d'embarras : « Que va faire dans ce sépulcre ce gai et insouciant garçon ? Pourra-t-il conduire ce théâtre impossible ? » Et à l'arrivée de Bocage, en 1845, Théophile Gautier ajoute : « Si cette fois l'essai ne réussit pas, il faudra raser l'Odéon et semer du chanvre à sa place. »

A la vérité, l'Odéon ne doit pas être abandonné par l'Etat. Cette salle de spectacles n'est ni un « sépulcre », ni un « théâtre impossible ». Le tableau de recettes que nous avons reproduit prouve que l'on peut y faire d'excellentes affaires tout en y accomplissant une tâche utile. Les exemples sont d'hier. Il est incontestable que ce théâtre diffère sensiblement des autres par sa situation, par son répertoire, par son public habituel et qu'il exige à sa tête un directeur ingénieux et clairvoyant.

M. Georges Richard fut chargé, en 1879, par M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat et directeur des Beaux-Arts, de rédiger une note sur ce qu'on appelait alors « la question de l'Odéon ». Il ressortait de son enquête qu'au second Théâtre Français un changement de régime s'imposait et que le système du sociétariat devait faire place à celui de la direction (1).

Nous ne croyons pas, pour notre part, à la réalisation de ce projet et à ses heureux effets, pas plus d'ailleurs qu'à celle du projet préconisé, à la même époque, par M. Paul Ferrier (2), et dont la disposition caractéristique faisait de l'Odéon une succursale de la Comédie-Française.

1. Georges Richard : *Les Sociétaires du Second Théâtre Français* (Tresse, 1879).
2. *La Question de l'Odéon :* lettre à son éditeur (Paul Ollendorff, 1879).

Ce n'est pas à dire que M.M. Richard et Paul Ferrier n'exposaient pas d'excellentes vues sur la mission de l'Odéon. « L'Odéon, disait en substance M. Georges Richard, doit être la Comédie-Française à bon marché et serrer de près la grande compagnie; théâtre de quartier, il doit offrir des avantages aux étudiants, aux universitaires. » M. Paul Ferrier, rappelant que les jeunes auteurs avaient jadis demandé que l'on dénommât l'Odéon « Théâtre de la Jeunesse », insistait sur son rôle en tant que second Théâtre Français : « L'Odéon devait être à la Comédie-Française ce que le Luxembourg est au Louvre ; au premier Théâtre-Français, les très illustres ; au second, tous les autres ! »

Le cahier des charges actuel fait largement droit à tous ces desiderata ; nous ne voyons pas en quoi le régime du sociétariat ou celui de l'annexion de l'Odéon à la Comédie-Française permettrait de les satisfaire davantage. L'essentiel pour l'Etat est d'arrêter son choix sur un directeur éprouvé, que tient en haleine la surveillance bienveillante du commissaire du gouvernement.

L'Odéon doit accueillir les jeunes comédiens et les jeunes auteurs. « Ce théâtre, écrit délicieusement M. Adolphe Brisson, éveille des idées de printemps. Placé entre le Conservatoire et la Maison de Molière, il a pour mission de faciliter l'éclosion des talents nouveaux. » Au centre d'un quartier littéraire et studieux, il perpétue les traditions classiques et, au même titre que les grandes écoles qui l'avoisinent, il est un temple d'éducation et d'instruction. Maîtres et disciples fraternisent sur la vaste scène de l'Odéon et l'encadrement de feuillage roux dont M. André Antoine a décoré son rideau évoque les lauriers qu'on y cueille.

Qu'on ne reproche pas à l'Odéon sa « position topographique », qu'on ne réédite plus à son sujet le mot fameux de

Nestor Roqueplan: « un beau théâtre mais l'hiver, trop loin, et l'été, pas assez à la campagne! » Le second Théâtre Français a en lui-même tous les principes de vie et de succès, mais c'est précisément parce que son rôle est considérable que l'Odéon appelle plus particulièrement l'attention et la protection de l'Etat.

Le dilemme autrefois posé par M. Paul Ferrier réapparaît ici : « ou le directeur de l'Odéon fera tout son devoir — alors il se ruinera en peu de temps — ou il craindra, à bon droit, de se ruiner et dans ce cas il ne fera pas tout son devoir. Autrement : faillir à sa mission ou faillir à ses engagements commerciaux, voilà le dilemme! »

Vrai ou erroné, ce dilemme part d'un bon principe : mettre le directeur de l'Odéon en mesure d'accomplir tout son devoir. Comment et par quels moyens ? En n'hésitant pas à relever le chiffre de la subvention.

Cent mille francs sont insuffisants, et, quand le directeur de l'Odéon est Antoine, on peut lui faire crédit sans compter.

CHAPITRE IX

Le Privilège de Paris

« Paris, disait Lamartine, n'est qu'un porte-voix mais ce porte-voix porte au monde. »

Nous croyons superflu de reprendre une démonstration que nous nous sommes efforcé de mettre en lumière dans les pages précédentes (1). Il n'est point d'œuvres dramatiques représentées sur un de nos grands théâtres qui n'accomplissent aussitôt de brillantes chevauchées à travers le monde. La capitale de la France alimente à elle seule les pays les plus rapprochés comme les plus éloignés, et jouit de l'incomparable privilège d'être le centre créateur où prennent corps toutes les idées, où éclatent tous les enthousiasmes, où rayonnent toutes les gloires.

La France se résumant dans Paris, l'Etat doit vouloir que Paris reste toujours la cité des arts et des artistes. Paris consacre les réputations, grandit les hommes et les choses, jette à tous les vents le grain de semence de l'universelle

1. « Prouver que Paris ne peut pas se passer de ses grands théâtres, c'est tomber dans les lieux communs, c'est vouloir démontrer une vérité claire comme l'évidence. A moins d'abdiquer sa suprématie intellectuelle, à moins de vouloir descendre au rang d'une ville de troisième ordre, à moins de mettre en fuite le peu d'étrangers qui nous reste, il faut que les théâtres de Paris, puissamment soutenus, habilement administrés, puissent lutter de succès, de chefs-d'œuvre, d'exécution et de splendeur avec les principaux théâtres d'Europe. »

P.-A. Fiorentino : *Comédies et Comédiens*. (Michel Lévy, 1866.)

récolte. Il appartient encore à l'Etat de s'employer à embellir la capitale, d'y attirer les plus hautes énergies intellectuelles et morales et d'aider au développemeut des entreprises théâtrales dont l'épanouissement sous un régime de liberté ne peut qu'augmenter le prestige de la France. Il continuera, enfin, à entourer de sa prédilection particulière les théâtres nationaux, ces quatre phares étincelants de l'esprit et du génie français qui projettent leur traînée lumineuse jusque par delà les monts et les océans.

***

Paris, siège naturel des quatre théâtres nationaux et subventionnés, en a compté jusqu'à une époque relativement récente deux autres, le Théâtre-Italien et le Théâtre-Lyrique qui méritent une mention particulière.

Au cours des précédents chapitres, nous avons suivi les Italiens dans les vicissitudes de leur destinée. A partir de 1789, leur théâtre devint proprement un établissement lyrique sous le nom de « Théâtre de Monsieur », converti dès les premiers jours de la Révolution en « Théâtre Feydeau ».

Le Premier Consul protégea l'Opéra-Buffa installé alors salle Favart et auquel l'allocation d'une subvention assez élevée n'épargna pas la débâcle. Sous l'Empire, les Italiens reçurent 120.000 francs, augmentés d'environ 50.000 francs pour les « gratis » ou les représentations « par ordre ». Leurs spectacles alternaient avec ceux que donnait la troupe de l'Odéon à la salle Louvois puis, en 1808, au Théâtre de l'Impératrice.

De 216.000 francs portés, en 1810, au budget de la liste civile, la subvention retomba à la fin de 1815 à 160.000 francs, en même temps qu'une cantatrice réputée, Mme Catalani, obte-

nait le privilège du Théâtre-Italien. Celui-ci fit retour, en 1825, à la salle Favart que lui prêta gracieusement le gouvernement. Trois ans après, la subvention de 80.000 francs fut réduite à 75.000 et, sous la direction Robert et Severini, en 1830, à 70.000 francs. La saison durait du 1er novembre au 31 mars et devait comprendre 75 représentations. Directeur en 1839, Dormoy ne reçut aucun secours de l'Etat.

Avec l'année 1841, le Théâtre-Italien s'installa définitivement à Ventadour. Après avoir restauré la salle et répandu à profusion l'or sur le blanc, la direction donna, le samedi 2 octobre, son spectacle d'ouverture avec *Sémiramide*. Immédiatement la musique et les chanteurs attirèrent le public et le grand monde. Tamburini, Lablache puis Donati, Mirate, Morelli, Campagnoli et Mmes Villaumi, Albertazzi, Dolti, Grizi composaient une troupe à laquelle le nom de Mme Viardot-Garçia apporta un éclat sans pareil. A Ventadour aussi, les plus grands virtuoses du moment convièrent leurs fidèles que transportaient d'admiration les concerts si suivis de Sivori, de Liszt, d'Emile Prudent et de Mme Pleyel.

Le répertoire italien formait le fond des spectacles. Il cessa bientôt de satisfaire le public qui souhaitait son rajeunissement et des auteurs nouveaux. Par bonheur, se présenta Verdi, déjà célèbre de l'autre côté des Alpes. Il offrit aux Italiens, le 23 octobre 1845, *Nabucodonosor* puis, encouragé par le succès, *Il Proscrito*, le 6 janvier 1846. Cet opéra du maître n'était autre qu'*Ernani* applaudi par l'Europe entière et qui dut s'imposer à Paris sous un travestissement, Victor Hugo n'aimant guère voir ses propres œuvres mises en musique.

Verdi fit les beaux jours et la fortune du Théâtre-Italien auquel les événements de 1848 ne causèrent pas, d'ailleurs, grand dommage. Le directeur Vatel crut pourtant opportun de céder son privilège à Henri Dupin. Celui-ci eut le tort de vou-

loir faire de la salle Ventadour, rendez-vous de la « fashion », un théâtre bon marché : les recettes baissèrent avec les abonnements. En vain il sollicita une subvention du gouvernement ; désespérant à tout jamais de rencontrer le succès, il abandonna son théâtre.

Ronconi lui succéda, mais malgré la subvention de 60.000 fr. que l'assemblée législative accorda au Théâtre-Italien, le directeur demeura au-dessous de ses affaires. Le ministre Baroche dut prendre contre lui l'arrêté suivant :

Vu les arrêtés ministériels des 22 août 1849 et 1er juin 1850, par lesquels le sieur Ronconi a été autorisé à exercer les fonctions de directeur du Théâtre-Italien jusqu'au 1er octobre 1855 ;

Vu l'avis de la commission des théâtres en date du 27 septembre courant.

Considérant que, malgré ses louables efforts, le sieur Ronconi se trouve notoirement, et par des circonstances indépendantes de sa volonté, dans une situation financière qui ne permet pas d'espérer une exploitation du théâtre qui soit en rapport avec la subvention accordée par l'Etat à ce théâtre ;

Qu'il y a urgence, dès lors, aussi bien dans l'intérêt de l'art que dans l'intérêt public, de prendre les mesures nécessaires pour assurer l'ouverture de ce théâtre au commencement de la saison prochaine.

ARRÊTE :

Les arrêtés ministériels des 22 août 1849 et 1er juin 1850 sont rapportés.

Le sieur Ronconi cessera ses fonctions de directeur du Théâtre-Italien à partir de ce jour.

Signé : BAROCHE

L'impresario du Her Majesty's Theatre de Londres, Lumley, nommé directeur par un autre arrêté, fut plus favorisé. Le cosmopolitisme lui réussit. Non seulement, sous sa direc-

tion, on put applaudir dans des concertos les deux Hollandais Tenhaven et Schrners et l'Anglais Standish, lauréats du Conservatoire de Bruxelles, le pianiste Gottschalk, le ténor russe Ivanoff, mais encore des auteurs français comme Scribe et Halévy.

Avec Corti, en 1852, la subvention monta à 100.000 francs. Le Théâtre-Italien devint théâtre impérial. Mme Delagrange et la Cruvelli s'y distinguèrent par la perfection de leur art et permirent de présager de splendides soirées. Un arrêté du 19 octobre 1853 nomma aux lieu et place de Corti démissionnaire le colonel Ragani qui eut le mérite de produire à Paris la Ristori dans *Francesca di Rimini* de Silvio Pellico, *Mirra* et *Oreste* d'Alfieri, *Pia dé Tolomei* de Carlo Marenco.

A la fin de juillet 1855, le colonel Ragani se démit de son privilège que recueillit Toribio Calzado de la Havane. Il le conserva jusqu'au mois de février 1863. Les grands faits de cette direction sont marqués par les représentations de la *Traviata* (6 décembre 1856) et de *Rigoletto* (19 janvier 1857). Après la gérance provisoire d'Andrès Mico, M. Bagier, directeur du Théâtre del Oriente de Madrid, offrit de prendre sans subvention les Italiens, ce qui lui fut facilement accordé. Bagier tenta de réaliser à la salle Ventadour, sous le rapport du confort, des réformes qui ne devaient pas suffire à donner satisfaction au public, attiré dès lors aux concerts Pasdeloup et à l'Opéra. Une étoile pourtant venait de se lever qui, par sa beauté et son grand art, révolutionna Paris : Adelina Patti. Elle seule prolongea l'existence ou plutôt l'agonie des Italiens.

Les frais d'exploitation du théâtre s'élevaient, en effet, à 1.110.000 francs par année et, depuis 1863, les recettes accusaient une décroissance marquée :

1863-1864.........	1.168.000 francs de recette	
1864-1865.........	1.020.000	—
1865-1866.........	850.000	—
1866-1867.........	750.000	—
1867-1868.........	960.000	—
1868-1869.........	920.000	—

Ce relèvement du chiffre d'affaires des deux dernières saisons provient de l'Exposition universelle qui attira à Paris une foule d'étrangers, empressés à applaudir la Patti.

Transformé en ambulance en 1870, le Théâtre-Italien, blessé à mort, ne pouvait guère survivre à l'année terrible. C'est vainement que divers entrepreneurs essayèrent de redonner la vie à la salle Ventadour qui devint, le 20 janvier 1879, une maison de commerce et de banque.

Il y a lieu d'ajouter que, le 1er juillet 1866, Bagier, en dédommagement du décret sur la liberté des théâtres qui anéantissait son privilège, avait obtenu le rétablissement de la subvention de 100.000 francs.

Supprimée dès 1868, elle fut ensuite reportée au Théâtre-Lyrique.

Le Théâtre-Lyrique fut inauguré le 15 novembre 1847 dans la salle du Cirque-Olympique, boulevard du Temple, sous le nom d'Opéra-National.

Depuis longtemps le public, et surtout les auteurs et compositeurs, réclamaient à Paris la création d'un troisième grand théâtre lyrique. Faute d'être suffisamment secondé, un essai, tenté à la salle Ventadour (théâtre de la Renaissance) du 8 novembre 1838 au 23 avril 1840, avait échoué. Un rapport rédigé par M. Viennet au nom de la commission des auteurs, justement émue de la situation créée à l'art lyrique en particulier, traduisait les vœux des intéressés :

Le théâtre de la Renaissance a rendu de grands services à la littérature dramatique et à l'art musical. Des compositeurs nouveaux ont pu s'y faire connaître ; la tragédie y a trouvé un asile contre le monopole ; le drame moderne y a paru avec honneur. La liste des grands ouvrages que cette scène a offerts au public suffit pour attester les honorables efforts de son directeur. Pendant les dix-huit mois de son existence, les recettes ont été rarement mauvaises, presque toujours bonnes, quelquefois considérables... Cependant, il n'a pu se soutenir...

La Commission n'hésite pas à déclarer que ce théâtre doit renoncer à la tragédie, au drame, à la comédie, et qu'il est indispensable de le renfermer dans l'exploitation de la partie musicale que son privilège lui a primitivement concédée. Il y a ici justice et convenance.

Les compositeurs français n'ont qu'une scène pour eux ; l'Académie royale de musique n'est ouverte qu'à un petit nombre de célébrités privilégiées, et celles-là exploitent encore le théâtre de l'Opéra-Comique. Il y reste si peu de place qu'un de nos jeunes compositeurs, grand prix de Rome, a été contraint de porter sur le théâtre de Rouen un ouvrage qu'il n'avait pu faire représenter à Paris (1). Il faut cependant que la pensée du Conservatoire ne soit pas stérile ; que servirait d'ouvrir à tant de jeunes gens une carrière sans issue, de leur donner, aux frais de l'Etat, une éducation dont ils ne sauraient que faire ; d'envoyer à Rome les plus dignes d'entre eux, si, au retour de ce stage dans la vieille capitale des arts, ils ne trouvaient dans leur patrie que la déception et la misère ! Il est évident que le privilège exclusif accordé à l'Opéra-Comique est la perte de l'art...

L'existence de deux théâtres d'opéra-comique est nécessaire à l'art musical comme à l'existence matérielle et par conséquent à l'émulation des disciples de ces grands maîtres ; mais en attendant que l'expiration d'un malheureux privilège nous permette d'établir cette concurrence, il importe de conserver à nos compositeurs la scène nouvelle qu'on leur a ouverte. Nous vous demanderons, en conséquence, que le théâtre de la Renaissance soit maintenu

1. Les *Catalans* d'Elwart. (Représenté à Rouen en février 1840.)

dans toute la teneur de son privilège sous le rapport de la musique, qu'il n'en soit distrait que le droit de jouer le drame, la comédie et la tragédie ; que la subvention, si souvent réclamée pour ce théâtre, lui soit attribuée, et qu'il reçoive, en outre, la faculté de représenter tous les opéras-comiques des maîtres que nous venons de citer et que le théâtre privilégié n'aurait pas joués lui-même depuis dix ans. Cette subvention serait indispensable pour venir au secours du théâtre, dans le cas où une mise en scène dispendieuse ne serait pas suivie d'un succès productif, et ce cas doit être prévu. La représentation des anciens opéras-comiques abandonnés par le théâtre dont ils ont fait la gloire et la fortune, aurait l'avantage de sauver de l'oubli des chefs-d'œuvres reconnus même à l'étranger, et offrir à nos jeunes compositeurs des modèles où le public puiserait en même temps des leçons de goût.

Le rapport de Viennet était contresigné par Casimir Delavigne, Mélesville, Dupeuty, Bouchard, de Rougemont, Anicet Bourgeois, Bayard, A. Dumas, Grisar, Victor Hugo, Lockroy, Rosier, Scribe.

Sept années plus tard, l'auteur du *Châlet*, Adolphe Adam, et Achille Mirecour, commandités par de généreux bailleurs de fonds, obtenaient enfin du ministre de l'Intérieur, M. Duchâtel, le privilège tant souhaité et qui, jusque là, en vertu du régime des théâtres, avait été l'objet d'un refus de la part de l'administration.

La première période d'exploitation laissa en moyenne un bénéfice net de 300 francs par soirée. A dater de mars 1848, la chance tourna ; les soixante-dix musiciens de l'orchestre, impayés, refusant tout service, l'Opéra-National ferma ses portes pendant quatre ans environ.

Sous la direction d'Edmond Seveste, il reprit le cours de ses spectacles, en septembre 1851, dans la salle du Théâtre-Historique fondé, le 22 février 1847, par Alexandre Dumas. Une année plus tard, il abandonnait son premier nom pour celui de

« Théâtre-Lyrique » qu'il conserva jusqu'à sa disparition. Le 4 septembre 1852, le succès de *Si j'étais roi !* obligea le directeur Jules Seveste à donner cet opéra-comique tous les jours. Emile Perrin et Pellegrin se succédèrent, puis, le 20 févirer 1856, Carvalho entreprit, à son tour, d'étendre la réputation du Théâtre-Lyrique par la représentation d'ouvrages dont les *Dragons de Villars* et *Faust* attestent encore l'heureuse inspiration.

Après le passage éphémère de Ch. Réty et le retour de Carvalho (1862), le Théâtre-Lyrique se trouva dans l'obligation de chercher un nouveau gîte, l'édilité parisienne venant de supprimer la foire perpétuelle du boulevard du Temple.

Vers la fin de l'été, l'architecte Davioud achevait précisément place du Châtelet une salle (devenue plus tard le Théâtre Sarah-Bernhardt) que la Ville, propriétaire, s'empressa de concéder à l'entreprise du Lyrique. L'inauguration eut lieu le 30 octobre 1862. Elle fut des plus brillantes et fit présager de nombreuses victoires. C'est, salle de la place du Châtelet, que, pour l'honneur de la musique française, virent le jour : les *Pêcheurs de Perles*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *La Jolie Fille de Perth*. Pasdeloup prit la direction du théâtre le 1er septembre 1868. Les artistes réunis en société s'administrèrent, ensuite, jusqu'au 1er juin 1870, date à laquelle Martinet obtint le privilège.

Pendant le siège de Paris, les portes du Théâtre-Lyrique restèrent closes ; Martinet songeait à les rouvrir quand, le 24 mai 1871, l'édifice fut la proie des flammes. Installée quelque temps rue Scribe, au théâtre souterrain de l'Athénée, l'exploitation du Théâtre-Lyrique abandonnée par Martinet, passa entre les mains de Ruelle. Le public resta défavorable à ce théâtre. Sans succès également Bagier, directeur du Théâtre-

Italien, tenta de donner des représentations françaises, salle Ventadour.

Redevenu « opéra populaire » sur la scène du Châtelet, en face des ruines de la salle incendiée, le Théâtre-Lyrique gagna, le 5 mai 1876, la Gaîté où, sous le nom « d'Opéra-National-Lyrique », Albert Vizentini réussit à lui redonner un regain de vie. Ce n'étaient malheureusement que les convulsions d'un agonisant ; moins de deux ans après, le Théâtre-Lyrique mourait de sa belle mort.

De 1863 à 1875 le Théâtre-Lyrique reçut une subvention de 100.000 francs mais ce qu'il obtenait d'une main, il se voyait dans la pénible nécessité de le redonner de l'autre à la Ville, propriétaire de la salle. A la Gaîté, 200.000 francs lui furent affectés ; tout au plus ce secours fort honorable prolongea-t-il de quelques mois les derniers moments du condamné !



On s'occupe beaucoup de théâtre à l'Hôtel de Ville, de l'aveu d'un de ses membres les plus écoutés, M. Emile Massard. Seulement, s'empresse d'ajouter l'honorable conseiller municipal, « nos édiles ne s'en occupent qu'au point de vue des intérêts financiers de la Ville d'abord et des intérêts du public ensuite ».

La Ville de Paris s'occupe de ses intérêts financiers comme propriétaire de théâtres ; au point de vue des intérêts du public, elle ne se montre pas trop exigeante en ce qui concerne les loyers imposés aux concessionnaires des salles de spectacles, et se prête même à certaines combinaisons profitables à l'art théâtral.

La Ville de Paris est propriétaire du théâtre du Châtelet, du théâtre Sarah-Bernhardt, de la Gaîté et des music-halls de Marigny, de l'Alcazar, des Ambassadeurs et du Jardin de Paris.

Nous ne nous occuperons pas de ces derniers établissements.

Tout récemment M[me] Sarah Bernhardt demandait au Conseil municipal de Paris une prorogation de neuf années du bail du théâtre dont elle est locataire pour une période expirant en 1910. La deuxième commission, chargée d'examiner la proposition de M[me] Sarah Bernhardt et d'émettre son avis, chargea M. Emile Massard de lui présenter un rapport. En des termes que nous nous reprocherions de ne pas citer, M. Emile Massard développa le programme de l'illustre tragédienne qui, à tous égards, méritait d'être soutenu :

M[me] Sarah Bernhardt a demandé une prorogation de neuf années du bail du théâtre municipal et de deux boutiques en dépendant, dont elle est locataire, pour une période qui doit expirer le 31 décembre 1910.

Vous connaissez, Messieurs, la haute valeur artistique de la direction de M[me] Sarah Bernhardt et ses efforts pour donner au théâtre de la Ville une tenue littéraire que vous avez certainement appréciée.

Je vous rapelle que c'est sous la direction de M[me] Sarah Bernhardt qu'ont été données notamment l'*Hamlet*, de Morand ; *L'Aiglon*, d'Edmond Rostand ; *La Sorcière*, de Victorien Sardou ; et, plus récemment, *La Vierge d'Avila*, de Catulle Mendès ; *La Belle-au-bois-dormant*, de Jean Richepin et Georges Cain ; et *Les Bouffons*, de Michel Zamacoïs ; sans compter des reprises d'œuvres comme *La Samaritaine*, de Rostand ; *Pour la Couronne*, de Francois Coppée ; *Angelo*, de Victor Hugo ; et *Le Chemineau*, de Jean Richepin, ainsi que les représentations périodiques du répertoire courant de M[me] Sarah Bernhardt, c'est-à-dire *Phèdre*, *La Dame aux camélias*, *La Tosca*, etc.

L'organisation matérielle du théâtre n'a rien laissé non plus à désirer, et, quant aux résultats de l'exploitation, si, pendant une certaine période, les recettes ont fléchi, laissant à cette époque un découvert à l'égard de la Ville, la situation s'est, depuis lors, entièrement régularisée, si bien qu'au 1er avril 1909, date du dernier règlement trimestriel avec Mme Sarah Bernhardt, le compte du théâtre se soldait par un débit seulement de quelques francs.

Il y a lieu d'observer, d'ailleurs, que Mme Sarah Bernhardt est titulaire d'un cautionnement de 150.000 francs qui est déposé à la Caisse municipale, en garantie de ses obligations.

La situation se présente donc actuellement d'une manière très satisfaisante et il semble qu'une prorogation de bail au profit de Mme Sarah Bernhardt, dont la durée de neuf années demandées constitue une période normale, doive être envisagée favorablement.

Cette dernière a, d'ailleurs, fait connaître que sa nouvelle direction éventuelle comporterait un programme qui paraît devoir présenter un caractère particulièrement artistique.

Treize pièces seraient dès à présent reçues, dont une d'Edmond Rostand, sur le théâtre ; *La Bohémienne*, de Jean Richepin ; *Amarante*, de Cabriel d'Annunzio ; *Jeanne d'Arc*, de Victorien Sardou et Eugène Moreau ; *Scevenarole*, de Trarieux ; *La Grande Catherine*, de Paul Hervieu ; *La Foi*, de Brieux ; *Speranza*, de Sardou et Goldemar, etc.

En outre Mme Sarah Bernhardt fait savoir qu'elle est décidée à renoncer à de nouvelles tournées à l'étranger, pour se consacrer entièrement à son théâtre et y créer les rôles des pièces reçues.

D'autre part, pour le cas où sa demande serait acceptée, la pétitionnaire s'est engagée à faire, dans le théâtre, des travaux d'amélioration intérieure (remplacement des tapis, renouvellement du rideau de scène, embellissement des couloirs), qui entraîneraient une dépense de 50.000 francs. Ces travaux seraient, bien entendu, exécutés sous le contrôle et la surveillance des architectes municipaux, après examen et approbation préalable des devis.

Quant aux conditions de la location nouvelle, Mme Sarah Bernhardt accepte toutes celles du bail actuel, c'est-à-dire notamment le loyer de 100.000 francs par an pour le théâtre et de

15.000 francs pour les deux boutiques d'angle qui en dépendent, ainsi que la charge du remboursement de toutes les contributions et des primes d'assurances relatives aux lieux loués, qui forment un total de plus de 23.000 francs par an. Elle resterait également tenue à toutes les réparations autres que celles que l'article 606 du Code civil met à la charge du nu-propriétaire, c'est-à-dire : « celles des gros murs et des voûtes, le rétablissement des poutres et des couvertures entières. »

Ces conditions paraissent donner, dans leur ensemble, satisfaction aux intérêts de la Ville de Paris.

L'Administration donne un avis favorable.

La 2e Commission est d'avis d'accorder cette prorogation, mais à la condition qu'elle ne sera consentie qu'à Mme Sarah Bernhardt personnellement et qu'aucune substitution ne sera possible sans l'assentiment du Conseil.

Le rapporteur a demandé à Mme Sarah Bernhardt de confirmer ses intentions. Mme Sarah Bernhardt a répondu par dépêche :

« Je puis vous affirmer que je n'ai jamais eu l'idée de céder mon théâtre à qui que ce soit. C'est pour finir noblement ma carrière, en faisant de belles choses artistiques que je demande cette prorogation. La confiance du Conseil sera bien placée et je le remercie à plein cœur. »

La Commission a toute confiance dans la direction artistique de Mme Sarah Bernhardt et elle estime que la présence de la grande artiste est absolument indispensable à la dignité de cette grande entreprise théâtrale.

L'éloquence de M. Emile Massard est persuasive : aussi, conformément aux conclusions du rapporteur, le Conseil prit, le 2 juillet 1909, la délibération suivante :

Article premier. — Est autorisée, au profit de Mme Sarah Berhardt, personnellement et exclusivement, la prorogation, pour une durée de neuf années à compter du 1er janvier 1914, des baux susvisés du théâtre municipal, actuellement désigné sous la dénomination de « Théâtre Sarah-Bernhardt », et des deux boutiques d'angle qui en dépendent.

Art. 2. — Cette nouvelle location aura lieu sous les clauses, charges et conditions des baux en cours et, notamment, moyennant un loyer annuel de 115.000 francs dont 100.000 francs s'appliquant au théâtre, et 15.000 francs aux deux boutiques. Ce loyer sera inscrit en recettes aux chapitre et article correspondant au chapitre IX, article 2, du budget communal, de l'exercice 1909.

Art. 3. — La présente prorogation est accordée à Mme Sarah Bernhardt à la condition expresse qu'elle exploitera par elle-même le bail concédé, sans qu'elle puisse sous-louer ; le théâtre devra, en outre, rester ouvert pendant neuf mois au moins de l'année.

Art. 4. — En outre, comme condition particulière de la présente prorogation, Mme Sarah Bernhardt devra exécuter dans le théâtre des travaux d'amélioration intérieure (remplacement des tapis, renouvellement du rideau de scène, embellissement des couloirs...) jusqu'à concurrence d'une somme de 50.000 francs. Ces travaux auront lieu sous le contrôle et la surveillance des architectes municipaux, après examen et approbation préalable des devis par l'Administration.

Art. 5. — Au cas où Mme Sarah Bernhardt abandonnerait la direction dudit théâtre, la présente location sera annulée de plein droit.

Suivant procès-verbal dressé par Me Mahot de la Quérantonnais, notaire à Paris, le 24 janvier 1898, M. Rochard avait été déclaré adjudicataire du théâtre du Châtelet pour une durée de quinze ans à partir du 1er octobre 1898. Le 25 juillet 1901, les actionnaires de la société en commandite « E. Rochard et Cie », réunis en assemblée extraordinaire, adoptaient l'adjonction comme co-gérants responsables de MM. Alexandre Fontanes et Georges Judic, adjonction ratifiée, le 22 décembre suivant, par le Conseil municipal. Mais, depuis, M. Judic, et, après lui, M. Rochard, manifestèrent le désir d'abandonner leur poste ; leurs démissions furent acceptées. En conséquence, la substitution de M. Fontanes seul à MM. Rochard et Fontanes se trouva autorisée.

Le Conseil municipal dans sa séance du 12 juillet 1907 délibéra relativement au théâtre du Châtelet :

Article premier. — A compter du 1er octobre 1906, au lieu du paiement d'un loyer total de 166.600 francs, afférent au théâtre du Châtelet et à ses annexes et dépendances, et du remboursement du montant des contributions, taxes diverses et assurances concernant ces localités, il sera payé par M. Fontanes à la Ville de Paris une somme fixe et forfaitaire de 215.000 francs par an qui sera acquittée suivant le mode actuel de paiement du loyer principal prévu à l'article 15 du cahier des charges du bail des 8 et 10 septembre 1898.

Il n'est rien modifié, pour le surplus, aux clauses et conditions du procès-verbal du 24 janvier 1898 et aux deux baux additionnels des 8 et 10 septembre 1898 et 25 mai 1899 susvisés, notamment en ce qui concerne les travaux, réparations et autres charges incombant au premier en vertu desdits baux, sauf l'addition à l'article 11 du cahier des charges primitif, délimitant les droits du Conseil municipal.

Art. 3. — Le bail au théâtre du Châtelet, avec ses annexes et dépendances, sera continué au profit de M. Fontanes, pour une période de neuf années, à compter du 1er octobre 1913, sous les clauses et conditions du bail en cours, modifié par l'article premier de la présente délibération.

Dans la même séance du 12 juillet 1907, M. Emile Massard, rappelant un de ses précédents rapports sur le théâtre de la Gaîté, disait à ses collègues :

« Nous posons la question suivante : la Ville a-t-elle des théâtres uniquement pour les louer et en tirer profit — un profit d'ailleurs assez maigre — ou bien ne ferait-elle pas mieux de les réserver, ou de réserver l'un d'eux, à la généralisation de l'art dans les masses populaires ?

« En principe, un édifice municipal devrait être consacré exclusivement à un service public. La Ville n'est pas dans son rôle en louant des immeubles comme un simple propriétaire vivant de ses

rentes. Ce rôle est plus élevé : c'est celui d'éducateur et de moralisateur.

« D'autant plus qu'elle y aurait un gros intérêt financier.

« La Gaîté et le Théâtre Sarah-Bernhardt nous rapportent chacun 100.000 francs, pas davantage.

« Or, les subventions que l'on vous a déjà demandées, qu'on vous demande et qu'on vous demandera, dépasseront de beaucoup ce chiffre.

« Si l'un des deux théâtres précités était consacré uniquement à des représentations populaires, le sacrifice de la Ville serait limité à 100.000 francs peut-être, tandis qu'on vous demande trois ou quatre fois plus.

« Partout où fonctionne le théâtre populaire, c'est le budget municipal qui l'entretient ; il vit, il se soutient par les ressources communales. Il est autonome. Et son sort est lié à celui de la cité, dont chaque contribuable accepte, sans résistance, le devoir de fraternité plébéienne, de solidarité artistique.

« Dans presque toutes les capitales européennes, à côté du théâtre impérial ou royal, subventionné par l'Etat, le théâtre populaire n'existe, ne se maintient que par la subvention municipale.

« Cette organisation fonctionne avec succès en Allemagne, où les théâtres populaires, théâtres municipaux, « Staat-théâtres », ainsi que leur nom l'indique, n'ont rien de commun avec les théâtres nationaux ; en Espagne, où le théâtre municipal de Madrid joue des « zarzuelas », sortes d'opéras-comiques, ou de drames mélangés de musique ; en Italie, notamment à Rome et à Milan, où les théâtres municipaux représentent, à prix réduits, et concurremment avec les théâtres royaux, les œuvres les plus éclatantes du répertoire.

« Une dernière observation personnelle : dans nos voyages, en Norvège notamment, nous avons constaté un service municipal de théâtre « gratuit ». Sans aller jusque là, il est possible de résoudre la question du théâtre populaire par l'utilisation d'un théâtre municipal.

« La Ville la résoudra quand elle voudra. »

C'est dans ces conditions, qu'au nom de la 2e et 4e Commission MM. Emile Massard et Deville déposèrent des con-

clusions tendant à la solution de la question du « Lyrique-Municipal ». Le Conseil les adopta. MM. Isola frères, directeurs de la Gaîté, étaient dispensés de payer à la Ville de Paris le loyer fixé par le bail ancien (100.000 francs) à partir de l'affectation de ce théâtre à des représentations populaires, et seulement pendant que durerait cette exploitation.

M. Emile Massard, à l'appui de la délibération du Conseil, avait fait mention de l'entente intervenue entre M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, dûment autorisé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et MM. Isola, dans le but de donner à la Gaîté des représentations populaires avec le répertoire, le matériel et les artistes des théâtres nationaux de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. L'accord était confirmé par cette lettre :

Paris, le 12 juillet 1907.

Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes,

A M. de Selves, préfet de la Seine,

Comme suite à la conversation que j'ai eue avec vous, je crois devoir vous rappeler que, dans le cas où la ville de Paris créerait, dans les conditions dont nous avons parlé, le Théâtre lyrique populaire, je serais prêt à insérer dans le cahier des charges de l'Opéra-Comique, d'accord avec son directeur, la même clause que celle qui figure au cahier des charges de l'Opéra, autorisant ainsi ces deux théâtres à consentir le prêt au Théâtre lyrique populaire du répertoire, des costumes et des parties utilisables du matériel.

Signé : Aristide Briand

En outre, le prix des places se trouvait fixé à 4 francs au

maximum et 0 fr. 50 au minimum, étant entendu que le nombre des places à 0 fr. 50 serait de 500 au moins.

Cependant, M. Deville, désireux « de faire préciser par une convention expresse l'intervention et les autorisations de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », et, estimant fondée une réclamation de l'Etat « qui ne pouvait pas tout à fait concéder gratuitement l'usage d'un matériel qu'il aurait payé et qui nécessite des dépenses », jugea opportun d'obtenir de ses collègues la délibération complémentaire suivante :

M. le Préfet de la Seine est autorisé à passer, avant la signature du bail nouveau à MM. Isola, une convention avec M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans laquelle il sera stipulé :

1° Que le Ministre, au nom de l'Etat, confirme toutes autorisations données à M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, pour l'organisation de représentations lyriques à prix réduits au théâtre de la Gaîté, en ce qui concerne le répertoire, le matériel et les artistes ;

2° Qu'il concède spécialement l'usage du matériel actuel et à venir (décors, costumes et accessoires) dudit théâtre pour tout le temps que durera la susdite exploitation lyrique ;

3° Qu'il concède aussi à M. Albert Carré, les droits et les avantages que lui confère le cahier des charges de l'Opéra, à partir du 1er janvier 1908, en ce qui concerne l'affectation du matériel, du personnel et du répertoire aux représentations populaires ;

4° Qu'il déclare expressément que ces diverses concessions sont faites à M. Albert Carré en tant que directeur de l'Opéra-Comique et à la Ville de Paris elle-même, qu'elles passeraient de plein droit au successeur de M. Carré ou à toute personne qui serait désignée d'un commun accord entre le ministre des Beaux-Arts et la Ville pour continuer l'exploitation populaire soit à la Gaîté, soit dans tout autre théâtre choisi par la Ville de Paris ;

5° Que la Ville de Paris assure par une convention avec

MM. Isola, la mise en parfait état du théâtre, la continuité des représentations populaires et le prix des places de o fr. 5o à 4 francs au maximum, avec 5oo places à o fr. 5o ;

6° Que la Ville de Paris s'engage à verser au Ministre ou à qui il désignera une somme de 25.000 francs par an pour location du matériel de l'Opéra-Comique faisant partie du paiement dudit matériel, ce en contre-partie des concessions ci-dessus et pour le temps pendant lequel la Ville en usera et sans modification d'accord.

« Il est bien entendu, reprenait M. Deville, que les diverses délibérations que nous nous proposons de prendre donneront lieu à une rédaction définitive des conventions et bail, ce dernier devant contenir les clauses de style mises d'accord et fondues avec les conditions que nous imposons. Cette rédaction définitive sera arrêtée d'un commun accord entre l'Administration et les rapporteurs qui se conformeront strictement à nos votes. »

La question de la Gaîté fit une réapparition à l'Hôtel de Ville le 3o décembre 1907, le 3 avril 1908 et le 7 décembre de la même année. A cette dernière date, M. Emile Massard, après avoir rappelé que le Théâtre-Lyrique devait fonctionner avec le concours de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, examina quels rapports avaient existé entre le théâtre municipal et les deux théâtres nationaux.

Laissons-lui la parole :

« En ce qui concerne l'Opéra-Comique, il n'y a rien au cahier des charges, et, par suite, aucune obligation. Par suite, MM. Isola ont été obligés de conclure avec M. Carré un traité pour 10 représentations et 2 matinées par mois. Les conditions sont les suivantes :

« M. Carré fournit les décors, les costumes, les accessoires et les artistes. MM. Isola doivent payer directement les musiciens et les

chœurs, et remettre à M. Carré 25 o/o de la recette brute et 300 fr. par représentation pour la fourniture du matériel.

« En ce qui concerne l'Opéra, il y a obligation. Le Parlement, en effet, a mis dans le cahier des charges imposé à MM. Messager et Broussan une clause qui oblige le théâtre national à prêter son concours au théâtre municipal. C'est sur cette clause que nous avons, en organisant le théâtre lyrique populaire, fondé nos plus grandes espérances.

« L'article 31 du cahier des charges de 1908 pour l'Opéra est ainsi rédigé :

« Les directeurs seront tenus de mettre à la disposition du Théâtre-Lyrique populaire, reconnu ou agréé par l'Etat, les artistes de cette troupe et les parties de matériel qui seraient utilisables.

« Ils devront également mettre à la disposition de ce théâtre les pièces de leur répertoire qui ne seraient plus en cours de représentation en se conformant à ce sujet au contrat existant entre la direction de l'Opéra et la Société des auteurs dramatiques et après entente préalable avec la direction de l'Opéra populaire. »

« Le Théâtre lyrique populaire de la Gaîté a été agréé par l'Etat.

« L'article 31, il nous semble, ne prête à aucune équivoque. L'Opéra doit, gratuitement, dans la mesure où ses intérêts ne sont pas compromis, ses artistes et son matériel au Lyrique municipal.

« Les directeurs de l'Opéra ne l'entendent pas ainsi. Ils ont soumis cet article 31 à l'interprétation du ministre qui a décidé ce qui suit :

« Les costumes, accessoires et décors, doivent être fournis au Municipal gratuitement ;

« Mais les artistes doivent être payés au même prix qu'à l'Opéra.

« Il résulte de cette interprétation que MM. Isola paient les artistes prêtés par l'Opéra. Prenons un exemple :

« M. X.., est engagé par l'Opéra pour dix représentations à 300 francs par soirée, qu'il joue ou ne joue pas. S'il ne joue pas, il est prêté à la Gaîté. La Gaîté paie alors à l'Opéra, pour cet artiste, 300 francs par soirée.

« L'Opéra est ainsi remboursé d'une somme que, en tout état de cause, il aurait dû payer.

« L'artiste touche ce qu'il aurait touché à l'Opéra, pas un centime de plus.

« De sorte, que l'Opéra a tout bénéfice à prêter des artistes dont il ne se sert pas, artistes qu'il est obligé de payer et dont les appointements lui sont remboursés par la Gaîté.

« Par suite, ce n'est pas — en ce qui concerne les artistes — l'Opéra qui apporte son concours au Lyrique municipal : c'est le Lyrique municipal qui subventionne l'Opéra ! »

M. Emile Massard s'empressait d'ajouter qu'au cours d'une entrevue en présence du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts entre les directeurs de l'Opéra et les directeurs du Théâtre-Lyrique municipal, à laquelle il assistait, il avait eu la bonne fortune de faire admettre par le représentant de l'Etat que l'interprétation de l'article 31 n'était pas celle qui convenait, et que l'Opéra devait prêter des artistes au Théâtre populaire à des conditions beaucoup plus avantageuses.

Le fait acquis n'en subsistait pas moins, la situation se résumant par une exploitation onéreuse pour MM. Isola et un déficit qui tenait à trois causes :

1° La crise qui a sévi sur les théâtres au cours des derniers mois ;

2° Le concours insuffisant apporté par les théâtres d'Etat ;

3° Le désir de trop bien faire de MM. Isola.

Aussi, dans ces conditions, M. Massard estimait-il, au nom de la 2e commission, chargée du domaine de la Ville, qu'il y avait lieu de faire droit à quelques-unes des modifications au cahier des charges proposées par MM. Isola.

Avant de les soumettre au vote des conseillers, M. Deville, rapporteur de la 4e commission, rappela que, s'il était prématuré « de fixer par des délibérations ou les ouvrages qui doivent être représentés ou la proportion à établir entre les ouvrages nouveaux et ceux du répertoire propre-

ment dit », en revanche et avant tout il importait d' « avertir MM. Isola qu'ils ne jouissent des avantages que leur a accordés le Conseil, qu'ils ne peuvent les conserver ni en réclamer de nouveaux qu'à la condition de bien se pénétrer qu'ils sont les directeurs d'un théâtre subventionné qui doit être organisé et fonctionner conformément aux intentions de ceux qui le subventionnent, que dès lors il doit y avoir échange de vue permanent, accord constant et qu'en définitive ce sont les indications données au nom de la Ville de Paris qui doivent prévaloir. » Ces remarques faites, le projet de délibération suivant fut mis aux voix et adopté :

Le Conseil,

Vu le mémoire de M. le Préfet de la Seine, en date du 1er juillet 1908 ;

Sur le rapport de la 2e Commission,

Délibère :

Article premier. — Les concessionnaires du Théâtre lyrique municipal sont autorisés à élever d'un franc le prix des places des premières loges, des avant-scènes, des huit premiers rangs des fauteuils d'orchestre et des fauteuils de balcon.

Le nombres des places à 0 fr. 50 sera fixé à 400.

Art. 2. — En ce qui concerne tant le paiement des impositions et taxes diverses que les travaux et réparations à effectuer dans le théâtre, MM. Isola resteront soumis, pour toute la période des représentations lyriques populaires, aux clauses de leur bail antérieur.

Art. 3. — Le surplus des demandes de MM. Isola est renvoyé à l'Administration, pour étude, et être incorporé, s'il y a lieu, dans la convention définitive.

Cette convention définitive intervint à la séance du Conseil municipal du 24 juillet 1909 ; de nouveaux rapports de MM. Deville et Emile Massard la précédèrent.

M. Deville ne ménageait pas les critiques à l'adresse de l'exploitation de MM. Isola. « Le résultat financier, disait le rapporteur de la 4e Commission, peut paraître douteux, le résultat artistique et moral doit nous paraître nettement insuffisant. »

Aux termes des premiers projets de convention, MM. Isola devaient donner 250 représentations populaires du 1er octobre au 30 avril ; elles atteignirent pendant la dernière saison le chiffre de 350, réalisant un produit de 1.032.000 francs qui permit d'équilibrer les dépenses. Mais, aux yeux de M. Deville, le résultat moral n'était pas aussi encourageant ; l'honorable conseiller appuyait son dire de ces constatations :

Tout d'abord, notons que les représentations du répertoire de l'Opéra-Comique avec la troupe homogène, mais secondaire, ont assuré en 1908 des résultats égaux à ceux de 1909 ; qu'en 1909 la moyenne des représentations de cette catégorie a donné de 3.000 à 3.500 francs, ce qui eût abouti au même résultat final qu'un tiers des représentations à 4 ou 5.000 francs et un tiers à 2.000 francs et au-dessous.

Maintenant, deux éléments peuvent fausser les appréciations. D'une part, en effet, la troupe de la Gaîté n'a jamais été composée d'une façon complète pour fournir intégralement un bon spectacle. D'un autre côté, les spectacles et les artistes ordinaires du théâtre ont été sacrifiés de gaieté de cœur, car il apparaîtra comme non douteux que, si l'on annonce au public qu'on va lui présenter, à certains jours, des phénomènes, des numéros exceptionnels, cela équivaut à lui dire : « Ne vous dérangez pas les autres jours, vous n'auriez que des artistes médiocres et des spectacles sans intérêt.

M. Deville s'élevait, en somme, contre le système adopté par les directeurs du Théâtre-Lyrique : « Nous avons essayé disaient, en effet, MM. Isola, de faire du répertoire et une organisation uniforme des représentations, soit par nos pro-

pres forces, soit avec le concours de l'Opéra-Comique, soit avec celui d'artistes de ce théâtre ou de l'Opéra complétant occasionnellement notre personnel. Cela n'a pas réussi.— Nous avons bien eu le concours de l'Opéra-Comique ; nous avons eu quelques bons artistes soit à nous, soit venant du dehors, mais il nous était très difficile de faire un répertoire et de compter sur des concours réguliers — sinon à prix très élevés — d'artistes de l'Opéra.

« Nous avons alors cherché des artistes de renom, disponibles, en vue desquels nous avons monté certains ouvrages, presque n'importe lesquels, et grâce à ces artistes, payés cher, il est vrai, nous avons attiré le public et fait monter les recettes au maximum. Le système a fait ses preuves ; il est bon ; nous n'avons qu'à le conserver. »

M. Deville en tenait, au contraire, pour un répertoire et une troupe. Il concluait :

Nous voulons que le Théâtre lyrique municipal populaire soit tel que nous le concevons, à moins qu'il ne nous soit démontré qu'une autre conception que la nôtre serait meilleure. Mais nous ne voulons pas diriger le théâtre, nous ne voulons pas qu'on puisse nous reprocher une ingérence abusive, continue, ni faire peser sur nous, de ce fait, la responsabilité d'un insuccès ou d'une perte.

On peut dès lors considérer qu'il suffit que nous ayons le droit, à tout moment, d'arrêter ou de supprimer les représentations populaires et les avantages qui y sont attachés, de faire reprendre le cours du loyer. Mais c'est évidemment une sanction lourde, brutale, qu'il vaudrait mieux ne pas appliquer, alors surtout qu'elle pourrait résulter d'un état de choses qu'on aurait pu prévenir.

Faut-il reprendre la proposition de M. Maurice Quentin que nous avions laissée de côté avec l'assentiment de son auteur et créer un comité de surveillance du théâtre de la Gaîté ? Nous avions pensé même, à un certain moment, qu'on pourrait former un comité de

patronage de tous les théâtres et établissements artistiques municipaux. Mais on nous a fait remarquer que la 4e Commission était, en droit, ce comité et qu'on risquerait de soulever des difficultés de personnes en voulant lui adjoindre des membres étrangers au Conseil.

Il dépend en réalité de MM. Isola de faciliter la solution de la difficulté qui ne serait pas réellement née s'ils avaient procédé comme ils avaient manifesté l'intention de le faire ou s'ils avaient tenu compte de nos observations ou encore s'ils s'assuraient le concours d'une direction ou d'un conseil de direction artistique agréé par nous.

Il nous semble, en tous cas, qu'ils peuvent accepter de présenter au 1er juillet de chaque année leur programme pour la saison suivante, avec tableau de troupe et, comme rien n'est jamais absolument fixe en matière d'exploitation théâtrale, d'indiquer au commencement de chaque mois les modifications qui leur paraîtront nécessaires dans le cours du mois.

Cette procédure permettrait des observations générales, après examen des résultats de la saison en juillet et spéciales à chaque conférence mensuelle de la saison et c'est alors qu'on pourrait légitimement présenter les réclamations utiles et apprécier si, en cas de refus de s'y conformer, il y a lieu à application de la sanction.

Le rejet d'une clause en ce sens par MM. Isola nous forcerait à conclure seulement à l'acceptation du bail modifié sans prolongation et nous verrions quelles mesures nous devons prendre pour assurer notre surveillance et la sauvegarde de nos droits.

Nous renvoyons toutes les observations ci-dessus à la 2e Commission, pour qu'elle examine comment devra être rédigé, en en tenant compte, le projet de bail qui sera ensuite proposé au Conseil d'un commun accord.

Le rapporteur de la 2e Commission, M. Emile Massard, ne partageait pas les idées de son collègue et déclarait pour sa part que « l'œuvre artistique et démocratique du Conseil municipal lui donnait pleinement satisfaction ». Il ajoutait :

La liste du répertoire et la liste de la troupe ne satisfont pas le

rapporteur de la 4e Commission, qui déclare carrément que le théâtre de la Gaîté a besoin d'un répertoire et d'une troupe.

De là à désigner les pièces du répertoire et les artistes de la troupe, il n'y a qu'un pas. Notre collègue le fait en désignant les pièces jouées et celles qui auraient pu l'être. Pour l'interprétation, il se borne à formuler le regret qu'on ait pris des artistes connus — des « phénomènes » — et qu'on ait éliminé ou omis d'engager certains autres, qu'il ne nomme pas, d'ailleurs. Il émet également la prétention qu'on lui soumette les contrats d'engagement de tous les artistes. Votre 2e Commission estime, Messieurs, qu'entrer dans cette voie, c'est prendre la direction effective du théâtre et assumer la responsabilité d'un insuccès ou d'une perte. En ce qui la concerne, elle s'y refuse. Notre collègue a prévu l'objection. Aussi s'empresse-t-il de dire : « Nous ne voulons pas diriger le théâtre, nous ne voulons pas qu'on puisse nous reprocher une ingérence abusive. »

Voilà l'affirmation. Mais, en fait, n'est-ce pas diriger le théâtre que choisir les pièces et vérifier les engagements des artistes ?

Nous répétons que, selon nous, la mission de pur contrôle du Conseil municipal doit s'exercer d'une façon beaucoup plus haute, sans immixtion aucune dans les questions du personnel artistique.

Après une courte discussion où les deux rapporteurs affirmèrent leur accord définitif, le Conseil délibéra :

Article premier. — M. le Préfet de la Seine est autorisé à passer au nom de la Ville de Paris, avec MM. Emile et Vincent Isola, une convention réglant les conditions des représentations lyriques populaires au Théâtre municipal de la Gaîté et prorogeant à leur profit le bail en cours, du 30 juin 1913 au 6 janvier 1918.

Art. 2. — Les concessionnaires devront soumettre chaque année au Conseil municipal (4e et 2e Commissions) leur programme, et cela trois mois avant l'ouverture de la saison théâtrale.

Les modifications au bail demandées par MM. Isola et

acceptées en partie seulement par la 2e Commission, ne firent pas l'objet de délibération spéciale, mais furent incorporées dans la convention générale suivante, annexée au rapport de M. Emile Massard :

Article premier. — MM. Emile et Vincent Isola sont autorisés à organiser au théâtre de la Gaîté, des représentations lyriques populaires comportant le répertoire d'opéra et d'opéra-comique et exceptionnellement de concerts symphoniques, étant entendu que ces concerts ne pourront représenter plus d'un 6e desdites représentations.

Ces représentations devront se succéder d'une façon continue et sans interruption tous les jours et toutes matinées d'usage des dimanches et fêtes pendant une série ininterrompue de 300 représentations au minimum qui devront commencer entre le 1er septembre et le 1er octobre de chaque année.

Lorsque ces 300 représentations populaires auront été données, MM. Isola auront le choix soit de s'en tenir aux représentations lyriques populaires, soit d'organiser des spectacles d'un autre ordre, mais dans ce dernier cas, ils devraient prévenir la ville de Paris par écrit, au moins huit jours à l'avance.

MM. Isola auront la faculté de fermer leur théâtre, mais seulement durant une période ne dépassant pas trois mois, une représentation gratuite devant toujours avoir lieu le 14 juillet.

Art. 2. — Pour les représentations populaires faisant l'objet de la présente convention, les prix des places du théâtre seront fixés suivant un tarif allant de 4 francs au maximum par place à 0 fr. 50, sauf pour les places de premières loges et d'avant-scène, les 8 premiers rangs des fauteuils d'orchestre et les fauteuils de balcon, pour lesquelles les prix pourront être élevés à 5 francs. Le nombre des places à 0 fr. 50 devra être au moins de 400. Les places à 0 fr. 50 ne seront pas données en location ; sur les autres un tiers réparti normalement dans diverses catégories sera toujours laissé à la disposition du public aux guichets. Les autres places ne pourront donner lieu à une perception pour location supérieure à 0 fr. 50 sur les places à 4 francs et 3 fr. 50, 0 fr. 25 pour les places de 1 fr. 50 à 3 francs, et 0 fr. 10 pour les places à 1 franc.

Art. 3. — MM. Isola dirigeront personnellement le théâtre et ne pourront vendre, céder ni transporter leur droit au bail, ni consentir aucune sous-location ni aucun traité d'association pour la direction du théâtre sans l'autorisation du Conseil municipal.

Dans le cas où ils voudraient quitter la direction du théâtre, ils devront préalablement faire agréer par le Conseil municipal un successeur réunissant toutes les qualités voulues pour cette direction.

Toute infraction à cette clause comme à celles qui précèdent entraînerait de plein droit la résiliation du bail. Cette résiliation serait prononcée par simple arrêté préfectoral, dix jours après une mise en demeure administrative restée infructueuse. En cas de cession ou de substitution régulièrement autorisée, le cédant restera garant solidairement avec le cessionnaire, tant envers la ville de Paris qu'envers les tiers, du parfait accomplissement de toutes les clauses et conditions de la présente convention.

Art. 4. — MM. Isola sont dispensés de payer le loyer de cent mille francs par an du théâtre de la Gaîté pendant tout le temps que dureront les représentations populaires, mais sous la condition expresse de la continuité des représentations populaires quotidiennes, matinées comprises, aux tarifs réduits sus-indiqués et sous les autres réserves ci-après stipulées. Cette dispense de loyer s'appliquera également aux trois mois de relâche prévus, pourvu que les représentations populaires à prix réduits se soient continuées sans interruption durant toute la série fixée dans les conditions déterminées ci-dessus.

Ils seront également dispensés, dans les mêmes conditions et sous les mêmes réserves, de payer à la Ville le loyer de la partie de l'ancien marché des Gobelins dont ils sont locataires et qui est affectée à un magasin de décors du théâtre de la Gaîté, sous la condition que cette location conservera son caractère de précarité et que la ville de Paris pourra la dénoncer dans les conditions prévues à l'acte de location en cours.

Si l'exploitation populaire était interrompue ou arrêtée pour quelque cause que ce soit, avec ou sans consentement de la Ville, le loyer de 100.000 francs par an reprendrait son cours et serait payé proportionnellement au temps d'interruption, à raison de

300 francs par jour, chiffre fixé forfaitairement en prévision de cette éventualité.

Il en serait de même du paiement du loyer de l'ancien marché des Gobelins.

Art. 5. — Dans le cas où les recettes brutes, sans déduction du droit des pauvres, des représentations lyriques à prix réduits dépasseraient 1.200.000 francs la Ville prélèverait sur lesdites recettes excédant ce chiffre une redevance proportionnelle de 10 o/o à moins qu'il n'y ait d'un commun accord abaissement du prix des places.

Pour la bonne exécution de cette clause, MM. Isola devront se soumettre en tout temps aux vérifications et contrôles nécessaires de la part de l'Administration, et fournir à cette dernière tous relevés de recettes et autres justifications qui pourraient être jugés utiles.

Pour le calcul des recettes, les années d'exploitation seront comptées du 1er septembre au 31 août de l'année suivante.

Art. 6. — Pour tout le surplus, MM. Emile et Vincent Isola resteront soumis aux clauses et conditions du bail en cours en ce qu'elles n'ont rien de contraire à la présente convention.

Art. 7. — La présente convention aura un effet rétroactif à compter du 7 janvier 1908, date à partir de laquelle MM. Isola ont commencé à donner au théâtre de la Gaîté des représentations lyriques populaires.

Art. 8. — Le bail en cours, modifié par la présente convention, est prorogé aux mêmes clauses et conditions au profit de MM. Isola jusqu'au 6 janvier 1918.

Art. 9. — Les frais de timbre, d'enregistrement et tous autres pouvant résulter du présent acte seront à la charge exclusive de MM. Isola.

Telle est l'œuvre accomplie par la Ville de Paris pour seconder l'action de l'Etat relativement aux théâtres. Elle consiste moins dans l'attribution de subventions directes que dans l'octroi de certains avantages faits à une entreprise comme celle de la Gaîté, ou à des personnalités intimement

liées à la cause de l'art dramatique français comme Mme Sarah Bernhardt.

*
* *

La Ville de Paris en fondant le Lyrique-Municipal a tenté de doter la capitale de ce troisième théâtre lyrique si longtemps réclamé par les compositeurs et par le public, mieux partagés lorsqu'existaient le Théâtre-Italien et l'Opéra-National. Aussi, convient-il d'apprécier hautement son initiative et de rendre hommage aux efforts de MM. Emile Massard et Deville qui déterminèrent l'heureuse issue du projet.

Il est à souhaiter, maintenant, que l'entreprise entre dans la voie de la prospérité, qu'elle devienne vraiment nationale et populaire et offre aux jeunes compositeurs un débouché assuré. Le concours efficace de l'Etat uni à celui de la Ville de Paris apporte un appui considérable au Lyrique-Municipal dont MM. Isola ne peuvent que développer la vogue et le renom.

« Les directeurs de la Gaîté-Lyrique, a pu dire M. Gustave Rivet, ont trouvé le moyen de réaliser une œuvre intéressante, bien digne d'être soutenue, de créer un théâtre lyrique qui, sans atteindre l'Opéra ou l'Opéra-Comique, se tient dans une belle moyenne.

« MM. Isola remettront à la scène des œuvres oubliées et des œuvres nouvelles.

« Ils feront en sorte que nos compositeurs se fassent connaître et apprécier, chez nous, qu'ils ne soient pas condamnés à travailler pour l'exportation, comme cela arrive trop fréquemment.

« C'est dans un théâtre comme le leur que peut être exaucé le vœu, tant de fois formulé pour les théâtres popu-

laires, de l'éducation des auteurs dramatiques par la foule, et de l'éducation de la foule par le théâtre.

« C'est dans ces milieux que les auteurs, soutenus par l'inspiration populaire, élargiront et élèveront leurs idées, leur conscience. Les œuvres sont fortes et efficaces quand elles reflètent, quand elles expriment les sentiments, les passions de tout un peuple, avec les souffles qui le traversent, avec les tempêtes qui le révolutionnent, et c'est alors que le théâtre, « synthétisant toutes les souffrances et les passions d'un homme, d'un peuple, de l'humanité, rendra ce qu'on lui a donné et exercera une pression morale sur la foule dont il est sorti ! (1). »

A la séance du 12 juillet 1907, lorsque furent jetées les premières bases du Lyrique-Municipal, un conseiller municipal, M. Dausset, se leva pour ajouter une intéressante motion aux rapports de MM. Emile Massard et Deville. La voici en partie :

« ... La Gaîté va devenir une façon de lyrique populaire. C'est fort bien. Mais ce n'est pas tout. Le théâtre du peuple doit être en même temps dramatique. Il faut qu'à côté des grandes œuvres musicales, le peuple puisse y applaudir des tragédies, des comédies, des drames, classiques ou modernes, à la condition qu'ils soient consacrés par le génie. L'œuvre dramatique peut être d'un merveilleux enseignement pour le peuple. Je n'ai pas besoin de démontrer cet axiome. Je demande donc à la 4e commission d'étudier les moyens d'intercaler, dans les représentations populaires prévues, quelques représentations dramatiques avec le concours des artistes de la Comédie-Française et de l'Odéon. Nous aurons ainsi réalisé, dans la mesure de nos moyens, le théâtre populaire. »

1. *Rapport* fait au nom de la Commission des Finances pour la fixation du budget général de l'exercice 1909.

Cette excellente idée émise par M. Dausset n'a pu être encore à l'Hôtel de Ville l'objet d'un sérieux examen. On ne peut douter, cependant, qu'elle ne soit reprise quelque jour lorsque la question du théâtre populaire, toujours pendante, entrera dans la voie d'une réalisation plus complète.

L'Etat et la Ville de Paris ne manqueront certainement pas de réunir à nouveau leurs efforts en vue d'une solution définitive. Elle a d'ailleurs un précédent très encourageant dans l'œuvre des « Trente ans de Théâtre », fondée par le sympathique et si dévoué commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, M. Adrien Bernheim. Nul n'ignore la vertu doublement bienfaisante de cette œuvre, qui, tout en distribuant aux pauvres du théâtre d'appréciables secours, initie la population des faubourgs de Paris aux chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'art dramatique et musical, interprétés par nos meilleurs artistes. Si M. Adrien Bernheim et ses dévoués collaborateurs ont réussi là où d'autres ont souvent échoué, c'est grâce à leur foi profonde dans l'avenir de cette œuvre et dans son heureuse influence sur les masses populaires.

La Ville de Paris doit tout mettre en œuvre pour soutenir l'effort de l'Etat. Si elle ne peut donner autant qu'elle reçoit, du moins peut-elle participer d'une façon puissante à l'éclat de l'art théâtral. Il est inadmissible que Paris ne contribue pas sur les recettes de son riche budget à subventionner les théâtres qui sont un des éléments les plus féconds de sa prospérité. Les théâtres sont pour la Ville de Paris, nous l'avons vu, une ressource appréciable ; ajoutons qu'elle perçoit au profit de l'assistance publique l'impôt des pauvres, cet antique fléau des directeurs. Toutes ces raisons créent à la Ville de Paris des obligations envers l'art scénique. Est-il vain de présumer que le jour où l'Etat décidera de secourir plus direc-

ment la province, elle puisse être appelée à concourir au resplendissement de nos quatre grandes scènes subventionnées ?

La Ville de Paris est entrée dans la voie de la protection des théâtres et leur apporte un précieux encouragement. A elle de poursuivre vaillamment sa tâche. Il lui appartient de compléter l'action de l'Etat et de le suppléer dans l'exécution des entreprises qu'il ne peut poursuivre, faute de revenus suffisants. Pourquoi la Ville de Paris, par exemple, ne doterait-elle pas la capitale d'une salle de concerts où les sociétés symphoniques trouveraient enfin l'asile qui leur manque ? Pourquoi ne s'efforcerait-elle pas de contribuer à la résurrection d'un genre éminemment français, l'opérette, qui ne trouve nulle part à s'abriter et qui aspire à une vie nouvelle ?

Paris, « ce grand centre qui est aux choses de l'intelligence ce que les fleuves sont aux ruisseaux, ce que la mer est aux fleuves », n'étalera jamais assez à la face du monde ses merveilles artistiques, trésors impérissables de gloire.

CHAPITRE X

L'Etat et le théâtre en province

L'action de l'Etat relativement aux théâtres ne dépasse pas l'enceinte de Paris. Celle-ci franchie, s'ouvre un vaste champ sur lequel les entreprises théâtrales naissent, croissent, prospèrent en toute liberté, en ce sens que, maîtresses d'elles-mêmes, les municipalités règlent à leur fantaisie les contrats qu'elles peuvent conclure avec les directeurs. A leur gré, ces municipalités s'accorderont ou se refuseront les plaisirs de la scène.

Il n'entre pas dans nos vues de prétendre que l'Etat doive accomplir vis-à-vis de chacun des théâtres des départements ce qu'il fait si heureusement pour l'Opéra, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et l'Odéon, en leur imposant en échange d'une subvention, des obligations et des devoirs. Le budget de la France y suffirait péniblement ou s'accroîtrait de charges trop lourdes, difficiles à répartir.

Mais de ce que l'Etat laisse une certaine autonomie aux municipalités, il ne s'ensuit pas qu'il n'ait aucun souci de surveiller ce qui se décide loin de lui. La France, divisée en circonscriptions administratives, est soumise à une loi uniforme ; sous la tutelle et le contrôle du pouvoir central, chaque ville s'administre suivant ses aspirations.

Des règles précises, tant au point de vue politique qu'administratif, délimitent les rapports des corps municipaux

et régionaux avec l'autorité supérieure, les uns et les autres moins préoccupés de se porter ombrage que de rechercher un terrain d'entente où les intérêts particuliers et généraux trouvent à s'accorder.

Le domaine théâtral échappe en province à l'influence de l'Etat. Est-ce à dire, cependant, qu'en la matière, l'Etat et la province s'ignorent totalement et ne se donnent pas une aide mutuelle ? Est-ce à dire, toujours au même point de vue, que l'Etat ne puisse effectuer d'utiles réformes et présider à une œuvre salutaire et qu'il soit impossible de déterminer entre eux des droits et des devoirs réciproques ? Telle n'est pas notre manière de voir.

L'Etat donne à la province. Le rapport de la Commission du Budget nous révèle les subsides officiels accordés par l'administration des Beaux-Arts à des entreprises ayant leur siège ailleurs qu'à Paris. C'est ainsi que dans les départements, l'Etat subventionne les succursales du Conservatoire et écoles nationales de musique, nombre de sociétés musicales et la Société des Grands Concerts de Lyon. D'autres manifestations artistiques se voient attribuer des sommes que le budget ne désigne pas en termes exprès.

On trouvera peut-être que cette assistance de l'Etat est bien peu de chose en raison de l'appoint considérable que la province apporte à la capitale et à l'art théâtral en général. La province fournit au théâtre des auteurs et des artistes, contribue largement à la floraison des arts et subventionne de façon très efficace nos scènes nationales. « Admirable justice distributive ! constatait Fiorentino, Paris s'amuse et Carcassonne paie. »

Cette boutade du célèbre critique est injuste. Nos quatre grands théâtres subventionnés ne sont pas uniquement des

entreprises commerciales, car alors c'est à Paris seul qu'il appartiendrait de subvenir à l'entretien de ces théâtres, en vertu de ce principe que l'impôt doit frapper le consommateur. La Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique, l'Odéon répondent, nous le savons, à un but plus noble, à une visée plus haute ; ils grandissent et perpétuent à travers le monde la gloire de la France. Chaque contribuable, chaque citoyen ne peut donc se déclarer qu'honoré de coopérer au renom et au prestige de son pays.

Sans doute, le Parisien apparaîtra plus favorisé, car il aura la primeur de toutes les nouveautés théâtrales et bénéficiera directement des bienfaits attachés à la prospérité des scènes subventionnées. L'inconvénient est aujourd'hui en partie amoindri, du fait de la facilité et du bon marché des déplacements. Rare est le provincial de condition un peu aisée qui ne connaisse ou ne visite régulièrement Paris.

La province ne vit pas fatalement cantonnée dans l'ignorance. Un échange incessant s'accomplit entre elle et la capitale ; cette dernière alimente son théâtre comme elle lui fournit, aussi, artistes et répertoire. Au surplus, les tournées achèvent de l'initier aux dernières nouveautés et lui permettent de lier connaissance avec les plus grands noms du théâtre, tant auteurs qu'interprètes.

En dehors de sa participation d'occasion aux productions dramatiques de date relativement récente, le théâtre en province présente un aspect propre, un caractère original qui pourrait servir de base à une utile intervention de l'Etat. Trop bénévolement, l'Etat laisse aux municipalités le soin de mettre à la portée de tous les plaisirs instructifs du théâtre ; non qu'elles se montrent inaptes à remplir cette mission, mais leurs membres manquent quelquefois de la hauteur de vue nécessaire pour la faire servir à l'intérêt commun. Leur

immixtion est, en général, tracassière, mesquine, embarrassée de mille considérations d'ordre secondaire, ayant pour effet de rendre la tâche de l'entrepreneur de spectacles plus difficile.

Préoccupées surtout de leurs intérêts matériels et politiques, les municipalités traitent trop à la légère les questions artistiques et théâtrales. Aussi, considérons-nous l'Etat comme le surveillant attitré et le guide naturel du Conseil municipal dans ses rapports avec les concessionnaires du théâtre de la ville. L'Etat, par l'intermédiaire du ministère de l'Instruction publique, manifeste son action sur les écoles les plus reculées des départements et des communes. Pourquoi le sous-secrétariat des Beaux-Arts n'exercerait-il pas un contrôle sur les établissements dramatiques et lyriques de province ?

L'assimilation des théâtres aux écoles peut aujourd'hui n'être pas rigoureusement exacte ; mais le même principe qui fait que le gouvernement porte son attention sur la bonne et sage distribution de l'enseignement par toute la France, lui ferait de même surveiller avec non moins de scrupules les théâtres, ces agents de civilisation, d'éducation et de progrès. Ainsi, l'Etat rendrait à la province et sans bourse délier, plus que l'équivalent des services qu'elle-même lui accorde. De plus, il la ferait profiter de son propre crédit.

La province, en effet, renferme des foyers d'activité intellectuelle qu'il faut se garder de négliger. En aidant à leur développement et en rehaussant leur prestige, il fera œuvre de décentralisation. Chaque région de France a ses poètes, ses chantres, ses auteurs dont la renommée ne trouve pas toujours d'écho à Paris.

La prospérité générale de la France est faite de la prospérité de chacune des « petites patries ». Le théâtre, ferment actif de la gloire nationale, mérite donc d'attirer la sollicitude

du gouvernement et d'être du nombre des entreprises qu'il a le souci de protéger et de ne pas laisser croître au hasard.

Le passé dicte encore au gouverment le sens et la lettre des réformes de demain.

*
* *

Longtemps avant l'organisation régulière du théâtre, des « allocations de denier » furent consenties par les villes aux troupes de comédiens qui parcouraient alors la France. Montpellier, Marseille, Toulouse comptent parmi les municipalités qui, les premières, subventionnèrent les entreprises dramatiques.

Autrefois, la province ne connaissait pas de saisons fixes. En dehors des représentations données dans les collèges et par des compagnies d'artisans (1), seules, des troupes dites de campagne apportaient quelque délassement artistique à ses habitants. Composées d'ordinaire d'une douzaine d'acteurs, ces troupes formées à Paris se mettaient en route après le Carême. Leur répertoire comprenait des farces et des moralités écrites spécialement pour elles ; certaines d'entre elles traînaient même à leur suite et à leur solde des poètes tels qu'Alexandre Hardy qui les alimentait de pièces de toute facture et de toute qualité (2). La province, mieux partagée qu'aujourd'hui, avait la primeur de ces nouveautés.

Avant d'être admis à jouer au Louvre devant le roi, Molière

1. De cette sorte les *Connards* de Rouen, la *Mère folle* de Dijon, les *Suppôts de la Coquille* de Lyon, les *Diables* de Chaumont, les *Gaillardons* de Châlon-sur-Saône, etc...

2. « Hardy suivait une troupe errante de comédiens qu'il fournissait de pièces. Quand il leur en fallait une nouvelle, elle était prête au bout du huit jours, et le fertile Hardy suffisait à tous les besoins de son théâtre. » Fontenelle : *Vie de Pierre Corneille.* (Paris, Salmon, 1825.)

et sa troupe visitèrent la France pendant douze années, donnant des représentations à Bordeaux, Nantes, Fontenay-le-Comte, Limoges, Narbonne, Toulouse, etc... Molière, lui aussi, fournissait sa troupe. Il composa d'abord des farces dans le goût italien : le *Médecin Volant* et la *Jalousie du Barbouillé* et son observation provenait du cru. Chaque samedi, à Pézenas, il venait s'asseoir chez un barbier pour y étudier avec soin la « physionomie » des clients. En 1653, il fit jouer à Lyon l'*Etourdi*, en 1656, à Béziers, le *Dépit amoureux*.

Plus tard seulement, le théâtre une fois introduit et fixé à Paris, des troupes nomades promenèrent par la province les grands succès de la capitale.

Ces troupes, au cours de leurs pérégrinations, recevaient un accueil fort divers et se heurtaient à des obstacles sans nombre. Certaines difficultés résultaient de l'intransigeance des prédicateurs qui jetaient le discrédit sur les pauvres comédiens et menaçaient des foudres de l'Eglise ceux qui par leur présence favoriseraient leurs jeux ; d'autres provenaient des formalités administratives. Il était nécessaire, pour jouer en public, d'avoir une autorisation de la municipalité et de montrer patte blanche : examen de la pièce, fixation de prix des places et du nombre des représentations. Un prélèvement, en outre, devait être opéré sur la recette au profit des pauvres et des hôpitaux de la ville. Encore, malgré que l'on fût en règle et décidé à souscrire à toutes les exigences, les spectacles encouraient-ils une absolue interdiction lorsque les magistrats municipaux jugeaient « que ces représentations entraînaient à de vaines et inutiles dépenses », ou ajournés *sine die* quand des édiles comme ceux de Dijon, par exemple, prétendaient, en 1676, « avoir plus besoin de prières que de divertissements. »

Le sort des comédiens de province n'était donc pas tou-

jours très enviable. Condamnés à de fréquentes relâches, inoccupés une partie de l'année, exposés aux pires infortunes, les fidèles du chariot de Thespis connaissaient d'indicibles joies dès que la recette dépassait les frais ou qu'à l'occasion d'une fête de famille des seigneurs ou de riches bourgeois mettaient à contribution leur zèle et leurs talents. En retour, un peu de gloire rejaillissait sur eux : ils se réclamaient volontiers de ceux qui les avaient employés et s'affublaient sans fausse honte de leurs titres. Ces troupes de campagne passaient parfois la frontière et visitaient l'étranger, mais la généralité d'entre elles ne sortaient guère de France, se contentant de prolonger leur séjour dans les centres les plus riches et les plus peuplés.

Ainsi, les municipalités furent amenées peu à peu à leur accorder des « permis de séjour » à long terme. Tout d'abord, les comédiens louèrent des salles appartenant aux particuliers, puis les villes leur réservèrent un local aménagé *ad hoc;* ils obtinrent finalement la concession gratuite des théâtres, et, en échange d'un cahier des charges, des subventions.

Un exemple isolé démontrera la succession et l'ordre logiques de ces étapes. Nous l'empruntons à la ville de Bordeaux.

C'était sur la place publique que, vers l'année 1398, les bateleurs ambulants donnaient à Bordeaux leurs spectacles. En 1406, quelques clercs se réunirent et s'essayèrent, dans le fossé des pères Carmes, à des représentations assez goûtées de la population. Les permis de séjour accordés d'ordinaire pour quinze jours aux troupes nomades ne dépassaient jamais trois mois et les jurats prélevaient sur les comédiens une légère taxe au profit des pauvres et des hôpitaux de la ville. Il n'existait point de salle spécialement destiné à ces représentations ; les artistes jouaient où ils se trouvaient, mais,

pour mieux les surveiller, les jurats leur assignèrent dès 1635 le Jeu de Paume d'un sieur Barbarin. Celui-ci obtint peu de temps après l'autorisation d'élever rue Montméjean un petit théâtre où la tradition veut que Molière ait offert au public sa *Thébaïde*.

Les jurats, cependant, désiraient accueillir mieux et plus longtemps les diverses compagnies de passage et leur offrir un local convenable. Le 4 novembre 1680, ils décidèrent que « pour éviter le désordre qui arrive d'ordinaire à la comédie par la licence des écoliers et des soldats, on obligera à l'avenir les comédiens et autres particuliers représentant des jeux publics, de jouer ou représenter dans le lieu autrefois destiné pour l'arsenal de la ville, qui sera mis à cet effet en l'état qu'il doit être ». La location fut faite ensuite, le 10 mars 1688, « aux sieurs Clersilie et Pitel, pendant cinq années, pour le prix de 300 livres par année, à condition toutefois que, suivant l'usage, ils donneront la première comédie à MM. les Jurats et aux personnes que ceux-ci voudront faire entrer, et que chaque fois qu'ils joueront ils fourniront auxdits jurats, procureur syndic et clerc de ville, deux places pour chacun, soit dans les loges ou dans le parterre à leur choix... »

Une demoiselle Dujardin reçut la permission, en 1735, de bâtir une salle de spectacles dans le jardin de l'Hôtel de Ville. La Ville elle-même, non loin de cet endroit, fit construire, au moyen d'un emprunt de 65.000 livres, une sorte de théâtre inauguré en octobre 1739 avec le *Chevalier à la Mode* et en présence de Madame de France. Le feu détruisit, le 28 décembre 1755, cet immeuble, comme il avait anéanti déjà le Jeu de Paume de Barbarin et le petit théâtre de la rue Montméjean en 1716.

Le 7 mai 1756, Gaëtan Camagne édifia à ses frais une salle de spectacle près la Porte-Dauphine, après en avoir fait auparavant approuver le plan par l'intendant, M. de Tourny.

Démolie en 1799, sa troupe fut réunie plus tard à celle du Grand-Théâtre.

Les troupes de passage devaient respecter de nombreux règlements dont on leur donnait lecture à l'Hôtel de Ville. Elles ne pouvaient jouer les dimanches et jours de fêtes ; les spectacles commencés à 5 heures du soir prenaient rigoureusement fin à 9 heures Une ordonnance du 15 novembre 1752 faisait défense aux garçons chirurgiens et perruquiers de se présenter au théâtre en habit de poudre et aux domestiques d'y pénétrer même à prix d'argent. D'après une autre ordonnance du 11 septembre 1755, les six premières loges de l'amphithéâtre étaient réservées aux filles publiques placées sous la surveillance d'un aide-major. Il y eut même un moment où les juifs se virent refuser toute entrée aux spectacles.

En 1771, des entrepreneurs d'un établissement connu sous le nom de Vaux-Hall, ayant dû l'abandonner pour cause d'insécurité, obtinrent, avec le privilège de la comédie, l'autorisation de construire une salle qui entrerait en possession de la Ville après trente ans.

Le principal était d'obtenir un emplacement favorable. Plusieurs projets furent soumis à l'examen. Finalement, le roi concéda aux actionnaires de la comédie de Bordeaux une partie du glacis du Château-Trompette. Aussitôt l'architecte Louis se mit à la besogne. Les travaux n'allèrent pas sans difficultés par suite de discussions intestines ; commencés en 1773, ils ne prirent fin que sept ans après.

Le 7 avril 1780, l'*Athalie* de Racine inaugurait le Grand-Théâtre doté d'une subvention annuelle de 9.000 livres.

A peu de modifications près, les théâtres des principales villes de province eurent les mêmes antécédents et passèrent par des phases similaires avant d'être définitivement cons-

titués. Il nous paraît inutile de multiplier les exemples. Ce serait dépasser notre but et vouloir dresser la monographie de chacune des salles de spectacles des départements. D'excellents écrivains régionaux se sont consacrés à cette tâche et nous ne saurions mieux faire que de renvoyer nos lecteurs à des travaux dont il nous suffira de signaler le curieux intérêt (1). L'étude des régimes auxquels les municipalités astreignirent leurs théâtres s'éclairera ainsi de notes et de documents originaux qui empruntent à leur source même leur saveur et leur autorité.

Le pouvoir central joua un rôle de second plan dans l'évolution progressive qui amena les villes à posséder des troupes sédentaires et à leur offrir plus tard et sous conditions la jouissance d'immeubles construits à l'usage de représentations. En grande partie, les municipalités s'employèrent à devenir le facteur et l'agent principal de l'établissement du théâtre en province, et c'est lorsque cette tâche fut accomplie que l'Etat intervint, soit pour le réglementer, soit pour enrayer le caractère anarchique que de tout temps il révéla.



A l'époque de la Révolution peu de villes possédaient une troupe de comédiens stables. Si Bordeaux, Lyon, Marseille

1. Detcheverry : *Histoire des Théâtres de Bordeaux* ; Bordeaux, Delmas, 1860. — Charvet : *Recherches sur les anciens Théâtres de Beauvais* ; Beauvais, De Père, 1881. — Destranges : *Le Théâtre à Nantes* ; Paris, 1902. — De Gouvenain : *Le Théâtre à Dijon* ; Dijon, Eugène Jobard, 1888. — Léotard : *Théâtre à Nîmes* ; Nîmes, Clavel, 1882. — Tranchau : *Etude sur les représentations théâtrales à Orléans*. — Roussel : *Histoire du Théâtre à Grenoble* ; Grenoble, 1861. — Habasque : *Le Théâtre à Agen* ; Lamy, 1893. — Quéruau Lameyrie : *Le Théâtre d'Angers* ; Angers, Germain, 1889. — Lecoq : *Le Théâtre en Picardie* : Paris, Menu, 1880. — Bonetrex : *Le Théâtre à Auch sous la Terreur* ; Auch, Capus, 1890. — J.-E. B. : *Histoire des Théâtres de Rouen* ; Rouen, Giroux et Renaux, 1860. — Longuemeau : *Histoire du*

en comptaient plusieurs, si Le Havre, Rouen, Nantes, Dijon, Montpellier, Toulouse, Strasbourg, Metz, Nancy, Besançon, etc... jouissaient de spectacles réguliers, en revanche beaucoup de petites villes se contentaient de recevoir la visite d'acteurs ambulants. Parfois, quelques municipalités entretenaient à frais communs des troupes qui, tour à tour, leur donnaient des représentations ; telles : La Rochelle, Rochefort et Saintes, Amiens et Saint-Quentin, Tours et Nevers, Angers et Rennes.

La législation théâtrale du gouvernement révolutionnaire s'appliquait à la France entière. Les théâtres de province étaient un objet de constante surveillance de la part de tous ceux qui, à un titre quelconque, détenaient une part d'autorité. Les salles de spectacles furent — à un moindre degré qu'à Paris cependant — utilisées par les fauteurs de troubles et d'émeute ; bien des événements s'y déroulèrent qui reflétèrent les agitations de la capitale et donnèrent lieu à l'intervention des pouvoirs publics. C'est ainsi que, le 4 mai 1793, la municipalité de Lille fit savoir qu'elle ordonnerait la fermeture immédiate du théâtre, s'il ne représentait pas de pièces patriotiques,

Marc Antoine Julien, membre de la Commission exécutive de l'instruction publique, envoyé par le Comité de Salut public « pour régénérer les théâtres de la République », confia l'administration des théâtres de la République et des Sans-Culottes de Bordeaux à une commission de neuf administrateurs placés eux-mêmes sous la surveillance du Conseil géné-

Théâtre à Caen ; Caen, 1895. — Durieux : *Le Théâtre à Cambrai* ; Cambrai, J. Renault, 1883. — Lefèvre : *Le Théâtre à Lille* ; Lille, Ducrocq, 1894. — Cardevacque : *Le Théâtre à Arras* ; Arras, Sère, 1884. — Peltier : *Théâtre Lyonnais de Guignol* ; Lyon, Monarvon, 1896. — Piolin : *Le Théâtre chrétien dans le Maine* ; Mamers, Fleury, 1891, etc...

ral et du Bureau municipal. D'après le règlement en usage, les artistes, sous la menace de peines sévères, ne pouvaient refuser aucun rôle, « ne voulant pas que l'on retrouvât dans les théâtres la rouille aristocratique dont ils avaient été si longtemps infectés sous le nom d'emploi sans partage ou avec partage, ces distinctions étant bannies par l'unité et l'égalité (1). » — « Tout artiste, ajoutait le même règlement, qui ne marchera pas d'accord avec les principes du jour sera aussitôt livré à la police. »

Un peu plus tard, quarante-six artistes du théâtre de la Montagne furent incarcérés et « cités à la barre de la Commission militaire pour avoir tous contribué plus ou moins à a représentation de quelques pièces propres à alarmer la pudeur des âmes vertueuses et à corrompre les mœurs publiques par des tableaux de lubricité, notamment à l'époque où lesdits acteurs jouèrent sur leur théâtre une comédie intitulée *La Tentation de Saint-Antoine*, pièce scandaleuse, qui tend à faire passer le vice par tous les sens en étalant des scènes entières de prostitution. » Le directeur Mayeur sauva la tête de ses acteurs et la sienne en prétendant très habilement n'avoir mis au théâtre la *Tentation de Saint-Antoine* que pour « verser le ridicule sur les préjugés religieux et peindre la vie hypocrite et vicieuse des dévots, et que son erreur provenait de son esprit et non de son cœur. »

Le 17 juin 1793, la représentation d'une pièce de Boissy : *La vie est un songe* donna lieu au Grand-Théâtre aux cris séditieux de « Vive le Roi ! ». C'est seulement le 28 frimaire an II (8 novembre) qu'en raison du délit, tout le personnel du théâtre fut arrêté ; il ne comparut que le 17 nivôse (6 janvier 1794) devant la commission militaire présidée par Lacombe.

1. Art. 5 (20 messidor an II de la République).

A cette occasion, les représentants du peuple adressèrent au ministre de l'Intérieur un rapport où l'on pouvait lire notamment : « La Commission militaire marche toujours révolutionnairement. La tête des conspirateurs tombe toujours sur l'échafaud. Les hommes suspects sont renfermés jusqu'à la paix ; les modérés, les insouciants sont punis par la bourse. Avant-hier, tous les sujets du Grand-Théâtre, au nombre de 86, ont été mis en état d'arrestation. C'était un foyer d'aristocratie ; nous l'avons détruit. Le veille, la salle de spectacle avait été investie au moment où plus de 2.000 personnes y étaient, et tous les gens suspects, qui s'y trouvaient réunis en très grand nombre, ont été incarcérés. » Empressons-nous d'ajouter que l'arrestation ne fut pas maintenue et que tout se termina par un acquittement.

A son tour, le Comité de surveillance et de Salut public de la Gironde voulut donner des preuves de son zèle et de son civisme. C'est à son instigation que l'on afficha dans toutes les salles de spectacle que « tous les citoyens avaient la liberté de se vêtir et de tenir leur coiffure, soit en cheveux plats, longs ou ronds, en un mot, comme il plairait à chacun ; et qu'il était fait inhibitions et défenses à tous citoyens de se permettre, sous aucun prétexte, de couper les cheveux à qui que ce fût, à peine d'être poursuivi extraordinairement. »

De même qu'en 1789 où la cocarde tricolore était arborée par tous, même par « les belles impures qui appuyaient leurs bras nus au balcon des loges et en avaient dans leurs cheveux, sur leurs corsages aux couleurs claires, sur leurs chapeaux aux plumes immenses » (1), il fut interdit aux femmes de venir aux spectacles sans être décorées de l'emblème révolutionnaire sous peine de six années de réclusion.

La municipalité de Bordeaux crut devoir mettre un terme

1. Marius Audet : *La Gironde littéraire* (17 juillet 1887).

aux désordres incessants qui se produisaient dans les théâtres. A cet effet, elle prit, le 26 frimaire an III, un arrêté par lequel elle faisait défense à la citoyenne Degrille tenant un café dans l'intérieur du Grand-Théâtre, de vendre du punch aux spectateurs « parce que le punch exalte les têtes de la jeunesse et l'excite au désordre. »

Nous ne pouvons citer toutes les interventions, si curieuses et intéressantes qu'elles soient, que chacun des théâtres des départements, à l'instar de celui de Bordeaux, eut à subir. A Marseille, le 8 novembre 1793, les conventionnels en mission, Servières et Fréron, s'opposèrent à la représentation de l'*Ami du Peuple*, pièce par trop « feuillantine »; en nivôse, la Commission municipale de cette ville se refusa à autoriser au théâtre Brutus le *Mariage de Figaro* jugé « immoral et indigne de fixer les regards des républicains, le caractère des personnages qui y sont représentés ne rappelant que d'orgueilleux préjugés, des maximes de despotisme et de distinctions antisociales (1) ».

Le Conseil général de la Commune de Paris avait, d'ailleurs, dans la séance du 26 germinal an II décidé, sur le réquisitoire de l'agent national, d'écrire au Comité de Salut public « pour l'inviter à jeter un regard sévère sur l'esprit qui peut animer les différents spectacles des départements, sur les pièces qu'on peut y jouer, et sur les différents comédiens qui les jouent. » En province, les théâtres usaient parfois de stratagème pour reprendre de vieilles pièces à leur répertoire ; on changeait le titre des ouvrages qui pouvaient paraître suspects. A Bordeaux, c'est sous la dénomination du *Général Bienfaisant* que fut redonné l'opéra de Floquet le *Seigneur Bienfaisant*.

Le représentant du peuple, Pioche-Fer Bernard, en mission dans la Côte-d'Or, rendit, à propos du théâtre de Dijon,

1. *Journal des Spectacles* du 14 nivôse an II.

l'arrêté suivant dont on ne saurait manquer de goûter la saveur :

Au nom de la République, Pioche-Fer Bernard, instruit que les citoyens et citoyennes qui se dévouent généreusement au soulagement des pauvres de la commune de Dijon en jouant sur le théâtre national des pièces patriotiques en faveur ou au profit desdits pauvres, ce qui propage en même temps l'esprit public, instruit, disons-nous, que ces citoyens et citoyennes sont obligés d'acheter à grands frais tout ce qui peut leur être utile comme vêtements, pots de rouge et autres couleurs, poudre et pommade, et que ces achats dont le prix est pris sur les revenus journaliers, tourne au détriment de la classe indigente qui en est d'autant privée, n'étant pas juste que ceux qui donnent leur talent, en fassent les frais.

Autorise la municipalité de Dijon à nommer le nombre de commissaires nécessaires pris dans ou hors de son sein pour se transporter chez toutes les aristocrates ou muscadines qui sont recluses comme suspectéès d'incivisme, aux fins d'y faire une prompte visite de tous les objets de luxe qu'elles peuvent avoir propres au service du théâtre, comme rouge, autres couleurs, cheveux postiches, mouches, poudre, pommade, épingles à friser, habillement provenant de parure extraordinaire ou tenant à l'ancien régime, de séquestrer le tout pour le mettre à la disposition des citoyens et citoyennes composant la société des amateurs qui jouent sur le théâtre au profit des pauvres, et pour que le présent arrêté ait une plus prompte et plus entière exécution, la société des amateurs est chargée de nommer des commissaires pour le porter à la municipalité et même, si elle le juge à propos, pour accompagner les commissaires de ladite municipalité dans les maisons des reclus pour faire choix de ce qui leur convient et de faire un état de ce qui leur sera délivré dont ils donneront un reçu à la municipalité.

Dijon, 7 germinal an II (27 mars 1794).

BERNARD

Un jour de l'année 1793, au théâtre Graslin de Nantes, devenu le Grand-Théâtre de la République, « un jeune acteur,— nous

rapportent Gaullier et Chapplain — qui représentait Catane dans la tragédie de *Tancrède*, arrive en scène sachant à peine son rôle. Grâce à son sang-froid, grâce aussi au souffleur, il était parvenu au long récit du combat ; là, sa mémoire se trouve complètement en défaut. Soudain, comme s'il cédait à une inspiration sublime, il se met à parler des exploits de Tancrède et des soldats républicains, des chevaliers de Syracuse et de l'armée de Sambre et Meuse ; il mêle les extraits du *Moniteur* et les vers de Voltaire, et suant, haletant, gesticulant, il termine sa tirade au milieu des applaudissements et des cris d'enthousiasme de la multitude ».

Les théâtres de province, on le voit, ne jouissaient pas de cette tranquillité qui leur était pourtant si nécessaire pour fonder sur des bases durables leur entreprise.

Le Directoire eut des velléités de présider à leur réorganisation mais les projets mis en avant n'eurent aucun lendemain. Seul, l'Empire, par l'arrêté du 25 avril 1807, prit vis-à-vis d'eux des dispositions précises. Nous avons reproduit cet arrêté (chap. III) ; il serait tout à fait superflu d'y revenir.

Les villes qui pouvaient posséder plusieurs théâtres (deux troupes) étaient Lyon, Bordeaux, Marseille, Nantes, Turin. Par contre, Rouen, Bruxelles, Brest, Toulouse, Montpellier, Nice, Gênes, Alexandrie, Gand, Anvers, Lille, Dunkerque, Metz, Strasbourg n'avaient qu'une troupe stationnaire. La France se trouvait répartie pour les troupes ambulantes en vingt-cinq arrondissements. Le dixième — à titre d'exemple — comprenait les villes de La Rochelle, Saintes, Rochefort, Saint-Jean-d'Angély, Royan (Charente-Inférieure), celles de Niort, Saint-Maximin (Deux-Sèvres), de Fontenay, La Châtaigneraye, Mortagne (Vendée), toutes avec deux troupes.

Napoléon n'entendait pas que le répertoire des théâtres

des départements lui échappât. Le 10 août 1810, le ministre de la police écrit au préfet de la Côte-d'Or : « On me rend compte, monsieur, qu'on vient de jouer sur le théâtre de Dijon la *Partie de chasse de Henri IV*. La représentation de cet ouvrage n'étant point autorisée, vous voudrez bien donner des ordres pour qu'il ne puisse être donné sur les théâtres qui se trouvent dans votre département. » Même défense est faite, en 1811, au directeur de Caen qui sollicite l'autorisation de monter cette pièce. Il n'eut pas fallu transgresser les volontés de l'Empereur.

Mettant à profit les idées de Napoléon sur l'art dramatique, M. Fay, administrateur des théâtres de Marseille, s'avisa, un jour, de les compléter. Il publia, en 1813, une brochure où était exposée avec un plan d'organisation des théâtres de l'Empire sa propre doctrine (1). Pour détruire les abus et les inconvénients qui naissent des entrepreneurs et des artistes et sont opposés au progrès de l'art théâtral, M. Fay estimait qu'il était indispensable :

1° Que le gouvernement s'empare de la gestion de tous les théâtres de l'Empire ;

2° Que les comédiens soient directement attachés au gouvernement, et au nombre de ses employés ;

3° Qu'ils soient assurés d'un état fixe pour le présent, et d'une retraite après un temps déterminé d'exercice ;

4° Que dorénavant aucun individu ne puisse être admis à professer l'art théâtral, s'il n'est porteur d'un certificat de bonnes mœurs délivré par qui de droit ;

5° Que lorsqu'un comédien se sera rendu coupable d'improbité ou d'immoralité notoire, il soit de suite signalé et rayé pour toujours du tableau général des comédiens ;

1. *Plan d'une organisation générale de tous les théâtres de l'Empire* par M. Fay, administrateur privilégié des théâtres de Marseille (Paris, 1814).

6° Qu'aucun individu ne puisse être admis à débuter même, s'il ne sait pas bien lire, bien écrire, s'il n'a pas des notions exactes sur la langue française, et s'il n'est pas doué d'un physique convenable aux emplois qu'il veut remplir.

D'après la mise en pratique d'une façon de voir aussi radicale, un recensement général de tous les comédiens de l'Empire devait être fait et les acteurs classés en trois catégories :

La première pour les villes du premier ordre ;

La seconde pour les viilles du second ordre ;

La troisième pour les villes du troisième ordre.

L'administration générale, point central de toutes les opérations relatives à l'exercice de l'art théâtral, siégeait à Paris.

Quant aux directions des troupes des départements, elles se composaient :

1° D'un directeur, nommé par le ministre, d'après la présentation du directeur général ;

2° D'un régisseur, nommé par le directeur ;

3° D'un instituteur, nommé par le ministre, d'après la présentation du directeur général ;

Des inspecteurs-contrôleurs visitaient, en outre, annuellement les départements, chargés :

1° De consulter l'opinion publique sur le talent des acteurs ;

2° De s'instruire s'il ne se glisse point d'abus dans les diverses troupes ;

3° S'il y a une grande activité dans le travail et si chacun remplit bien exactement ses devoirs.

Les préfets surveillaient, au surplus, toutes les opérations du directeur.

On distingue ce que ce système avait de chimérique. M. Fay ne doutait pourtant pas un seul instant de la réalisation possible de ses idées, « longtemps mûries par l'observation et par une longue expérience. » « Si les spectacles, ajou-

tait-il pompeusement, sont le plus grand levier de l'opinion publique, s'ils peuvent allumer ou neutraliser l'amour de la patrie ; s'ils adoucissent les mœurs ou les corrompent ; s'ils ont le pouvoir de corriger les ridicules, ou de parer les vices ; s'ils conduisent au crime, ou font aimer la vertu ; si les grands hommes y trouvent leur trône ou leur tombeau, quel autre que le gouvernement doit être le régulateur immédiat de toutes les institutions dramatiques ? »

La Restauration ne prit pas en considération le projet de M. Fay. Elle s'appliqua à corriger par humeur la législation théâtrale de l'Empire sans en amoindrir le caractère autoritaire. Les directeurs des troupes départementales percevaient sur les saltimbanques le 1/5 de leur recette brute. Cette mesure n'améliora guère leur situation si l'on en juge par une circulaire de M. de Vaublanc (1816) :

Les directeurs se plaignent de leurs recettes, et veulent prouver par des états, qui présentent toujours du déficit, qu'ils sont bien loin de pouvoir augmenter les appointements.

Il faut que les préfets et les maires prennent la peine de faire vérifier ces états ; et lorsqu'il y a des pertes constatées, il est à souhaiter que l'on cherche le moyen d'améliorer le sort des comédiens. Tout cela doit se faire avec mesure, sans précipitation : le bien qui vient lentement est le plus durable, et avec la constance on finit par réussir dans tout ce qui est juste et sage.

. . . .

Les directeurs capables sont en bien petit nombre ; les directeurs fidèles aux instructions sont encore en bien plus petit nombre ! On défend les sous-traitants, et cependant il y en a plusieurs dans bon nombre d'arrondissements.

L'ordonnance du 8 décembre 1824 voulut apporter un peu d'ordre dans le domaine si peu stable des théâtres de province. Ses considérants signalaient le mal et établissaient

l'opportunité qu'il y avait à solutionner une question toujours pendante :

Considérant que presque toutes les entreprises dramatiques des départements sont depuis quelques années dans un état de souffrances ; qu'un grand nombre de villes ont fait de vains efforts pour soutenir ces entreprises, et que plusieurs directeurs y ont compromis leur fortune ; voulant favoriser les progrès d'un art qui a toujours été cultivé en France avec succès, etc...

Considérant que l'art dramatique est intéressé à la prospérité des théâtres de province, puisqu'ils offrent aux jeunes comédiens, avec les avantages d'une instruction graduée, tous les moyens de se faire connaître et d'arriver un jour aux théâtres royaux...

Suivaient quatre titres divisés en chapitres sur lesquels il est inutile d'insister. Un des articles essentiels de cette ordonnance spécifiait que « les villes qui voudront avoir une troupe d'acteurs sédentaires assureront aux directeurs les moyens de s'y maintenir en leur accordant la jouissance gratuite de la salle et, si cela est jugé nécessaire, une allocation annuelle sur les fonds communaux ».

Cette disposition partait d'une bonne intention. La Restauration eut, d'ailleurs, quelques bonnes inspirations. On comprendra encore parmi elles l'article 19 du décret de 1824 :

Les directeurs sur lesquels viennent des notes favorables, ceux qui ont fait un meilleur choix de pièces, ceux qui ont le plus soigné leurs représentations, qui ont enfin rempli tous leurs engagements, sont dans le cas d'obtenir du ministre des récompenses et des encouragements. Les auteurs qui se conduisent bien et qui font preuve de talents distingués sont dans le cas d'obtenir des récompenses et des encouragements.

La Monarchie de Juillet maintint le régime des privilèges

et n'eut guère souci d'en rectifier les choquantes conséquences.

La plupart des villes subventionnaient alors leur théâtre. En 1831, Lyon concédait au directeur la salle gratuite avec 90.000 francs, Marseille donnait 50.000 francs ; Lille, 24.000 ; Calais, 6.000 ; Metz, 15.000, etc...

La situation peu prospère des théâtres de province suggéra en 1840-1841 à M. Duchâtel une circulaire où il rappelait les instructions données par ses prédécesseurs pour améliorer le sort de ces diverses entreprises. Le 1er novembre 1841, il signala aux préfets comme la cause principale de l'état critique des théâtres le mauvais choix des directeurs, et leurs défauts de ressources :

Le choix des directeurs doit vous occuper sérieusement. Trop souvent ils sont pris parmi des gens qui ne présentent pas de suffisantes garanties de capacité, de solvabilité, et qui, dès les premiers mois de leur exploitation, sont forcés de l'abandonner. Ordinairement, la nullité de l'actif qu'ils laissent, détourne les créanciers de faire déclarer leur faillite. En outre, je ne suis pas toujours informé, par voie administrative, des motifs et des circonstances de leurs retraites. Il arrive alors que des directeurs qui n'ont pas rempli leurs engagements, et ont à plusieurs reprises abandonné leurs exploitations dans certains arrondissements, se présentent dans d'autres, et sont proposés à ma nomination, sans qu'il soit possible de leur opposer l'incapacité légale prononcée par l'article 13 du décret du 8 juin 1806 (1) et par l'article 18 de l'ordonnance du 8 décembre 1824 (2), ou des renseignements précis sur les torts de leur gestion précédente. Il s'agit donc de rendre leur responsabilité réelle et effective, en leur imposant l'obligation de fournir un cautionnement. C'est une condition qu'il importe que ces entrepreneurs connaissent d'avance.

1. Article 13 du décret du 8 juin 1806 : « Tout entrepreneur qui aura fait faillite ne pourra plus rouvrir de théâtre. »

2. Article 18 de l'ordonnance du 8 décembre 1824 : « Tout directeur qui aura fait faillite ne pourra être appelé de nouveau à la direction d'un théâtre. »

En décembre 1844, M. Duchâtel reprit le thème de ses idées, ce qui prouve qu'elles n'avaient pas été appliquées :

Il est fort important qu'aucun directeur ne puisse desservir un théâtre avant d'être nommé par arrêté ministériel. Il existe dans mon administration des notes et des documents qui peuvent quelquefois s'opposer à ce que je sanctionne les choix faits par les autorités locales, qui sont dans l'impossibilité de se procurer les renseignements qui me sont fournis chaque année sur les directeurs et sur la plupart des artistes qui peuvent solliciter ces fonctions.

La révolution de 1848 ne rendit pas la liberté aux théâtres qui continuèrent à vivre dans un malaise croissant. Le commissaire-administrateur des théâtres de Lyon, M. A. Deveria, crut, à son tour, trouver le remède dans une « association générale des artistes posée sur des bases solides et s'étayant sur les souverains appuis de la justice et de la raison » (1).

M. A. Deveria posait en principe que puisque les directeurs n'ont rien à perdre, tous les risques des entreprises doivent peser sur les artistes. Il en résultait pour eux la nécessité de s'associer :

Formons un contrat d'union fraternelle, où l'intérêt personnel soit ménagé dans une proportion qui puisse assurer l'intérêt général ; fixons les émoluments, d'après les ressources réelles, en les mettant en rapport avec ce que produit chaque localité ; déterminons les emplois et les attributions ; faisons la part du travail ; armons-nous, surtout, contre la mauvaise foi ; que chacun fasse, enfin, pour ses co-associés et pour lui-même, ce que la probité l'a obligé à faire jusqu'à présent pour un directeur, et la prospérité de tous est assurée.

L'Association générale se proposait de réunir en une seule

1. *Réorganisation des théâtres* ; projet d'association générale pour l'exploitation des théâtres de la province par le citoyen A. Deveria. (Lyon, 1848.)

masse les frais généraux répartis et multipliés dans les entreprises isolées, de régler avec les municipalités les clauses des cahiers des charges, de passer des traités avantageux pour l'adjudication de telle ou telle fourniture, d'acheter d'excellentes marchandises avec escomptes, de régulariser l'encaissement des recettes journalières, etc., etc... Un atelier pour la confection des objets nécessaires au matériel et aux mises en scène d'ouvrages nouveaux devait être, en outre, établi à Paris...

Le plan de M. Hippolyte Leroy (1), ancien directeur, se rapprochait des différents décrets et ordonnances rendus sous l'Empire et la Restauration. Les directeurs, cessant d'être des spéculateurs, devenaient des fonctionnaires publics, et tous les théâtres de Paris et des départements, nés de la liberté des théâtres, se trouvaient placés dans les mains du gouvernement. « A tous la liberté d'ouvrir des théâtres, proclamait M. Leroy ; aux villes le droit de subventionner ceux qui leur offrent des garanties d'ordre et de sécurité. A tous le droit de jouer ce qu'ils veulent ; au pays le droit de protéger les théâtres d'art et de civilisation. »

Une brochure anonyme (2) de 1850 signalait comme une cause de la détresse des théâtres de province l'inconvénient d'avoir sous les yeux dans la même localité pendant une année entière et quelquefois plus la même troupe ou à peu près, le même genre de spectacle, les mêmes artistes. Aussi, par les soins du ministère de l'Intérieur, une administration centrale organiserait la permutation incessante des diverses troupes qui composeront son personnel dans tous les genres ; il résulterait de l'emploi de ce moyen une nouvelle ère de

1. Hippolyte Leroy. *Projet d'une organisation nouvelle du théâtre en France.* (Paris, 1849.)
2. *Organisation des théâtres de la province, la Ville de Paris exceptée.* (Michel-Lévy, 1850.)

prospérité pour le théâtre en général et les artistes en particulier.

De l'avis de M. L. Lamothe (1), il était indispensable que l'autorité intervînt pour fixer le nombre des théâtres dans une juste proportion avec la population des villes ou des arrondissements de police. Le choix du directeur devait être soumis à l'examen de la commission de censure, et la construction de la salle l'objet d'une investigation sévère et minutieuse au point de vue de la sûreté et de la salubrité. Relativement à l'exploitation du théâtre il y aurait, indépendamment de l'action de la police, une commission permanente de surveillance, nommée par le préfet, et composée d'un conseiller municipal, de trois notables et de trois artistes : un architecte, un peintre, un musicien. Le mode de nomination du directeur qui présenterait le plus de garanties serait, sur la présentation du maire et du préfet, la titularisation par le ministre ; le directeur et les principaux employés du théâtre, en sus de traitements assez limités, participeraient aux bénéfices. Quant aux subventions, elles demeureraient affectées :

1° A l'achat des décors, propriété des villes ;

2° Aux frais de mise en scène et de costume ;

3° A assurer le paiement des traitements de tous les employés du théâtre, lesquels seraient toujours à la nomination exclusive du directeur, et à ceux des acteurs au-dessous de 3.000 francs.

La province, aux yeux de M. Carmouche (2), commettait la plus grave erreur en s'essayant à imiter la grenouille de la fable. C'est vouloir l'imiter que d'entreprendre de monter sur

1. Lamothe : *Les théâtres de Bordeaux suivis de quelques-unes des réformes théâtrales.* (Bordeaux, 1853.)

2. *Le Théâtre-Français* par M. Carmouche. (Michel Lévy, 1859.)

les scènes de province le genre « magnifique et si souvent fatal » du grand opéra. Il faudrait que les villes au-dessous de 60 ou 50.000 habitants, ou de 150.000 francs de recettes en moyenne annuelle au théâtre, ne fussent plus autorisées à hurler le grand opéra et à « couacquer » l'opéra comique ! Du même coup on relèverait la comédie trop déchue, le vaudeville trop abandonné, le drame trop critiqué. Pour M. Carmouche, la subvention était le plus grand ennemi des directeurs : « Les 10.000 francs qu'on leur donne, exposait-il, se décuplent aux yeux des habitants et motivent aussitôt pour 100.000 francs de prétentions et d'exigences. » Après avoir réclamé — en réponse à une enquête, ouverte par le ministre d'Etat auprès des préfets de l'Empire — contre la formalité actuelle des trois débuts traditionnels, M. Carmouche citait les trois combinaisons suivantes comme susceptibles d'assurer un revenu fixe à toute entreprise de théâtre :

1° La mise en actions de l'entreprise.
2° La mutualité pour le théâtre c'est-à-dire le système de l'abonnement par saison,
3° Le mode d'une location de la salle.

A la veille du décret de 1864, une circulaire du ministre d'Etat aux préfets leur demandait par quelle combinaison ils croyaient possible de donner un nouvel essor aux scènes de la province. Un « ancien amateur » (1) constatait que le système basé sur le privilège et la protection a des exigences qui, tôt ou tard, doivent provoquer une réaction et résumait son opinion par les trois formules que voici :

1° Retour, pour les exploitations théâtrales, aux principes de liberté proclamés par la première assemblée constituante ; principes qui, avec leur libre examen, descendent aujourd'hui, sans

1. *Les Théâtres privilégiés de Marseille* par un *Ancien amateur* (Marseille, 1863.)

dédain ni contrainte, des hauteurs du pouvoir politique dans le domaine du commerce et de l'industrie ;

2° Retrait des privilèges et des subventions municipales ;

3° Affranchissement et indépendance dans l'industrie des arts.

M. Valéry Féron (1) ramenait, lui aussi, la réforme théâtrale à trois points principaux :

1° Création, sur une vaste échelle, de troupes ou compagnies ambulantes, en nombre suffisant et sous la conduite de directeurs nommés par le Gouvernement ;

2° La suppression du classement des troupes en troupes d'arrondissement et en troupes sédentaires ;

3° L'organisation et l'entretien des orchestres par les villes.

Un comédien de province (2) dénonçait comme des obstacles au progrès de l'art théâtral les privilèges accordés par les villes à des directeurs insolvables faisant d'une entreprise artistique une spéculation honteuse, la mauvaise manière d'exploiter le répertoire, la politique suivie par les préfets et les maires, la formalité des débuts, la rédaction venimeuse des engagements, le chiffre ridicule des appointements, la mauvaise conduite des artistes, les honoraires exorbitants payés par eux aux agences, etc.

Dans l'*Exposé de la situation de l'Empire*, distribué aux députés le 17 février 1865, les effets du régime des théâtres appliqué depuis le 1er juillet 1864, étaient ainsi appréciés du moins quant à la province :

Si, dans les départements, la situation des théâtres a reçu quelque atteinte, c'est que, là surtout, une transformation complète était nécessaire et que le décret du 5 janvier ne peut produire qu'avec le temps les heureux résultats que l'administration est en droit d'en espérer.

Ces lignes trahissaient, évidemment, le peu de résultats

1. Valéry Féron. *Réorganisation des théâtres des départements.* (Caen, 1863.)

2. *La question théâtrale* par un comédien de province. (Moulins, 1863.)

qu'avait apportés la nouvelle législation et le malaise dont se ressentaient les théâtres des départements. La liberté allait-elle, maintenant qu'on la possédait, être considérée comme un mal? M. A.-L. Malliot (1) la préconisait mais combinée avec la protection pour conserver à l'art toute sa grandeur. « Le premier fait qui s'est produit après l'abolition des privilèges, écrivait-il, c'est que les directeurs, privés des avantages qu'ils avaient par les redevances et mis en présence de la concurrence, ont demandé de plus considérables subventions pour se charger d'exploiter les genres purement artistiques, notamment l'opéra. Les municipalités, qui déjà s'imposaient de grands sacrifices, se sont vues dans la nécessité d'en faire de plus considérables. Quelques-unes ont accepté cette nouvelle situation ; d'autres l'ont refusée en se fondant sur un motif d'économie que l'on a blâmé sans approfondir les causes qui lui donnaient raison d'être. »

De l'avis de M. A.-L. Malliot, l'Etat pour venir en aide à la province devait exiger que la Ville de Paris contribuât aux dépenses des théâtres des départements, et lui-même s'emploierait à la répartition des sommes mises à sa disposition. L'organisation souhaitée reposait sur une triple base :

1° Augmenter les subventions accordées aux scènes départementales en ajoutant les dons de l'Etat aux dons départementaux ;

2° Diminuer la rareté des chanteurs en fondant des conservatoires dans les départements ;

3° Accroître toutes les recettes d'un onzième brut en supprimant l'impôt des pauvres qui les diminue de la même somme.

D'après ces données, on constituerait des théâtres impériaux de la province subventionnés par les villes et par l'Etat dans la proportion de deux tiers par les villes et un tiers par

1. A.-L. Malliot. *Le nouveau régime des théâtres dans les départements.* (Rouen 1865.)

l'Etat. Les ville appelées à jouir des immunités de l'Etat seraient celles qui pourraient subventionner leur théâtre impérial et fonder un conservatoire.

A deux reprises différentes, dans une pétition au Sénat, M. A.-L. Malliot tenta de faire agréer ses idées mais elles ne furent pas prises en considération.

Le troisième volume des *Annales du Théâtre et de la Musique* préfacé par M. Got traduisait les opinions de l'éminent sociétaire de la Comédie-Française. Pour lui, les directions sédentaires de province devaient disparaître au profit de troupes circulantes, rayonnant de Paris sur la France entière. MM. A. Estival et B. Millanvoye lui répondirent (1). Ils signalaient parmi les causes susceptibles d'améliorer l'état général des théâtres de province :

1° Le maintien des troupes sédentaires ;

2° Un choix plus judicieux des directeurs ;

3° La jouissance absolument gratuite des théâtres, munis de leur matériel et du personnel (troupe non comprise) ;

4° La juridiction municipale pour les artistes ;

5° La bonne interprétation des ouvrages dramatiques garantie par la fixation de délais convenables pour les répétitions (soit, par exemple, dix répétitions au moins pour un ouvrage du répertoire et douze pour un ouvrage nouveau, les artistes ne pouvant être obligés à apprendre plus de 50 lignes par jour).

« En proclamant la liberté des théâtres, concluaient les auteurs, l'Etat s'est en quelque sorte déchargé d'une partie de sa responsabilité sur les communes : à celles-ci donc le soin d'aviser ! »

Malgré la situation peu brillante des scènes des départements, de nombreux candidats aspiraient quand même à les

1. *Le Théâtre en Province,* réponse à M. Got par A. Estival et B. Millanvoye. Paris, 1878).

diriger. M. Carmouche n'avait-il pas dit depuis longtemps : « Les théâtres, ces lits de Procuste; sont comme des trônes ; ils ne manquent jamais de prétendants. »



Notre but en examinant concurremment avec les interventions de l'Etat, les doléances, les vœux, les projets de ceux qui s'inquiétèrent des destinées du théâtre en province, a été surtout de montrer les vices dont son organisation a souffert et le bien-fondé de quelques-unes des solutions proposées pour remédier au mal. La crise traversée par les scènes des départements n'a pas disparu aujourd'hui ; les mêmes errements subsistent dans leur administration, les mêmes causes d'infériorité s'attachent à leur exploitation.

En général, la plupart des municipalités concèdent des subventions aux entrepreneurs de spectacles, mais il en est aussi de nombreuses qui ne prennent aucun souci de la question du théâtre et privent délibérément leurs administrés des plaisirs et des bienfaits de l'art scénique. D'autres n'ont en vue que le seul profit à tirer d'une location de la salle aux tournées de passage, sans se rendre compte qu'elles contribuent ainsi à perpétrer la désagrégation de leur scène. Il n'est pas rare, non plus, de voir des villes refuser les subventions que la veille elles accordaient ou opérer sur celles-ci une réduction si radicale qu'elles entretiennent un aléa fort pénible pour l'impresario.

Rien de certain ni de stable ne préside à la distribution des subventions.

L'octroi du cachier des charges ne présente pas moins d'inconvénients et d'éléments contraires à la prospérité des saisons théâtrales. Les clauses les plus extravagantes s'en

disputent les articles ; les municipalités n'éprouvent souvent aucun scrupule à demander à un malheureux impresario plus qu'il ne peut donner. Une ville de trente mille habitants, par exemple, versant au directeur une subvention de huit ou dix mille francs, n'hésitera pas à exiger une troupe d'opéra, d'opéra comique, d'opérette, de comédie, de drame et même un corps de ballet. Qu'on juge de la qualité de spectacles donnés dans de telles conditions !

En vertu du même cahier des charges, le nombre des artistes, des emplois, des musiciens de l'orchestre, se trouve étroitement décompté. N'a-t-on pas vu, il y a quelque temps, un spectateur très dilettante assigner la directrice du Grand-Théâtre de Versailles en paiement d'une somme de vingt francs (à titre de remboursement du prix de quatre fauteuils d'orchestre et de dommages-intérêts) pour avoir remplacé sans annonce un chanteur par un choriste lors d'une représentation de la *Fauvette du Temple* et parce que l'orchestre ne comprenait, ce soir-là, que huit instruments d'accompagnement au lieu de neuf (cinq premiers violons et quatre seconds) comme il était spécifié au cahier des charges ? Le juge de paix de Versailles jugea bien, sur le second fait, que le plaideur n'avait pas qualité pour se substituer à l'administration municipale à l'effet de faire respecter les conventions intervenues entre la Ville et la direction du théâtre, mais ce petit litige dit assez jusqu'à quel esprit de détail tracassier peut parfois se prêter l'interprétation des contrats passés ordinairement entre les directeurs et les municipalités.

Les saisons théâtrales, en province, durent ce qu'elles peuvent. Un terme leur est bien assigné par le cahier des charges mais, souvent, les directeurs, écrasés par le poids des obligations, se trouvent dans la nécessité d'abandonner avant l'heure leurs fonctions. Ils se dérobent, ou font faillite, lais-

sant les artistes en désarroi, le public injustement lésé et la municipalité très perplexe. N'est-elle pas responsable pour beaucoup de cet état de choses ? Désireuse de trouver un directeur soumis à ses moindres volontés, elle met la main sur n'importe quel aventurier dénué de ressources et de toute qualité artistique. Fût-il même sérieux et animé du désir de bien faire, un vote du conseil municipal peut le détrôner au moment où il commence à peine à retirer le fruit de ses efforts et à équilibrer ses dépenses. Ordinairement, l'exploitation des théâtres de province se divise en deux saisons, celle d'hiver et celle de Pâques. Quand le même directeur ne préside pas à leur organisation, il y va de l'unité de conduite et de la bonne harmonie des spectacles.

Faute d'encouragements et d'une protection suffisante, les représentations tournent volontiers au banal, au vulgaire. Sans doute, les municipalités se ménagent un vaste programme mais celui-ci ne conserve, à proprement parler, ses vertus que sur l'affiche. Afin de lui donner un semblant d'exécution, les directeurs forment des troupes d'une rare médiocrité que vient encore décimer la détestable institution des débuts.

Nous ne pouvons signaler toutes les causes de l'état d'infériorité des théâtres des départements. La source première du mal vient de l'inexpérience des municipalités en matière artistique. Le système qu'elles adoptent le plus généralement est celui de la subvention mais, en multipliant les clauses et les conditions de l'exploitation, on en gêne l'exercice. D'autres modes d'intervention peuvent, il est vrai, entrer en ligne de compte; cependant, les mêmes raisons qui nous ont fait écarter la régie simple ou la régie mixte à l'égard des théâtres d'Etat nous disposent à en condamner l'application aux scènes de province. Une ingérence trop étroite du corps muni-

cipal en matière théâtrale est essentiellement nuisible à l'art scénique.

Loin de nous l'intention de méconnaître les heureux résultats obtenus par d'habiles entrepreneurs de spectacles dans quelques-unes de nos grandes villes. Bordeaux, Lyon, Marseille, Dijon, Toulouse, Rouen possèdent des scènes où sont entretenues avec vigilance d'excellentes traditions favorables à la conservation et au développement du théâtre. Là, les municipalités, convaincues de leur mission, se montrent soucieuses de mettre leurs administrés en mesure de participer aux satisfactions artistiques qu'elles sont en droit d'exiger. De tels exemples, malheureusement, sont une exception et ne peuvent suffire à écarter l'action de l'Etat pour le relèvement des scènes de province.

Les municipalités, si nous en croyons les enquêtes faites à ce sujet, accepteraient volontiers le concours financier de l'Etat en matière théâtrale mais supporteraient difficilement une intervention administrative trop étroite de sa part. Les villes demeurent jalouses de conserver leur autonomie.

Comment peut-on concevoir le rôle de l'Etat ? Nous rejetons par avance l'idée qui consisterait à faire de quelques grands théâtres provinciaux des centres importants de diffusion artistique à l'instar des scènes subventionnées de Paris. La mesure serait blessante pour les villes de second ordre, ordinairement les plus délaissées, et qui, précisément, de ce fait, réclament une assistance plus particulière. L'Etat agirait-il mieux en subventionnant des troupes en tournée qui donneraient à travers la France des représentations des grands chefs-d'œuvre dramatiques ? L'Odéon, en juin 1905, inaugura une tentative de ce genre et M. Henry Maret, alors rapporteur au budget des Beaux-Arts, constata que le succès de cette entreprise avait été considérable. Cependant, si nous la com-

prenons à l'occasion, nous estimons, par contre, que l'institution de troupes en tournée porterait un coup mortel au théâtre provincial déjà fort éprouvé par la venue incessante des compagnies artistiques de passage. « Ce système, a écrit M. Aurélien Coulanges, directeur de la *Provence*, irait directement à l'encontre de la doctrine décentralisatrice. La consécration des idées, des talents, des hommes, par Paris que nous voulons démonopoliser, se perpétuerait par le fait que de Paris seul viendrait toujours l'effort artistique devant rayonner sur les provinces, finalement décrétées inaptes à toute conception ou production d'art. J'avoue nettement qu'à mon sens le système des tournées serait l'effondrement de toutes les tentatives décentralisatrices ou provinciales (1). » C'est aussi notre avis.

Alors quel moyen proposer pour donner avec le secours de l'Etat une vie propre et complète au théâtre des départements ? Le problème est complexe et se prêterait à des développements intéressants dans lesquels nous ne pouvons entrer mais d'où découlerait l'entière réorganisation des théâtres de province. Sans nous livrer à une discussion qu'il ne nous est pas loisible d'entreprendre ici, nous nous contenterons d'exposer en peu de mots la solution que nous préconisons.

L'intervention de l'Etat vis-à-vis des théâtres de province sera *minima* ; étant faite essentiellement pour conseiller et pour encourager, elle ne peut être caractérisée par aucune mesure vexatoire ou arbitraire. Avant tout, l'Etat apparaîtra comme le guide naturel des municipalités, et, à cet effet, dressera des cahiers des charges types entre lesquels les villes, selon leur importance, auront à choisir. Dans les uns et

1. Enquête du *Censeur* (24 novembre 1906).

les autres des clauses interviendront qui donneront satisfaction aux intérêts régionaux et décentralisateurs et favoriseront les représentations classiques ainsi que la bonne composition du répertoire ; le chiffre de la subvention, laissé à la libre volonté des municipalités, recevra une évaluation à peu près approximative, calculée d'après les ressources moyennes des villes et en raison de leur population. Assisté de la commission des théâtres de chaque municipalité, le préfet ou le sous-préfet surveillera l'octroi du cahier des charges à des entrepreneurs dignes d'inspirer confiance et examinera les modifications à leur faire subir par la suite. La gestion des directeurs, à la fin de la saison, fera de même l'objet d'un examen, et les villes qui se seront le plus distinguées par leur zèle à appliquer les articles de ce cahier des charges type, rédigé dans un esprit d'équité et d'après les données de l'expérience, encoureront des récompenses pécuniaires de la part de l'Etat. Ces dons en argent, exclusivement affectés aux théâtres, permettront d'attribuer une légitime gratification aux directeurs, de relever les appointements des artistes, d'apporter des améliorations à la scène et de monter des ouvrages plus dispendieux, voire même un plus grand nombre de pièces inédites d'auteurs régionaux.

Tel est dans ses lignes générales le système qui a notre préférence. Bien entendu, il ne serait nullement obligatoire mais les municipalités auraient un intérêt évident à s'y conformer. L'appât du bénéfice et du secours en argent a toujours été un précieux stimulant. Où maintenant l'Etat puiserait-il les fonds nécessaires pour venir en aide efficacement aux théâtres des départements ?

Il faut bien le dire, l'Etat n'est jamais embarrassé quand il s'agit de trouver de l'argent, dès qu'il en a besoin. D'ailleurs, sans augmenter sa dette, il pourrait opérer un prélèvement

sur l'impopulaire droit des pauvres qu'il diminuerait d'autant au profit des théâtres et sur le 15 o/o qu'il perçoit sur le produit brut des jeux dans les cercles et les casinos.

L'Etat, en un mot, doit s'employer de tout son pouvoir à relever les scènes de province. Des intérêts considérables sont en jeu, à la fois au point de vue matériel et moral et au point de vue artistique ; or, seul, le pouvoir central est capable par son influence et par sa protection de les satisfaire en les conciliant. Loin d'abandonner la province, l'Etat doit la seconder comme il seconde Paris. Le privilège de la capitale, il ne faut pas l'oublier, est fait, en grande partie, de la réunion des éléments départementaux ; il importe donc de ne pas les négliger. La province, on l'a dit souvent à propos de l'art scénique, est une robuste et féconde nourrice qui alimente et renouvelle Paris.



Depuis quelques années un genre nouveau de spectacle est apparu qui appelle l'attention de l'Etat et sollicite aussi sa protection : le théâtre de plein air.

Nouveau est trop dire. Spectacles renouvelés des Grecs et des Romains, les représentations en plein air sur une scène de verdure ou dans le cadre majestueux d'antiques arènes ont été bien avant notre époque l'objet d'intéressantes initiatives. Seulement, sous l'impulsion d'esprits distingués, amoureux de belles manifestations d'art, l'idée a grandi, s'est popularisée au point que la multiplicité des théâtres de nature sur tous les points de la France ne laisse pas aujourd'hui que d'être inquiétante.

C'est à qui parmi les municipalités découvrira un site pro-

pice ou exhumera d'un champ de betteraves un roc dénommé dès le lendemain *proscenium*. « Un laboureur découvre-t-il en fouillant sa terre les fragments d'une borne gallo-romaine? Il suffit. Le bout de pierre devient gradin, le gradin devient cirque. Un comité se forme, ayant à sa tête quelque poète en mal de chef-d'œuvre ; les autorités locales l'appuient ; M. le maire, M. le député s'ébranlent, et tout de suite préparent une inauguration solennelle, avec le concours des artistes de la Comédie-Française (1). » Tous les spectacles de plein air n'ont pas, fort heureusement, une origine aussi prosaïque qui les voue, à brève échéance, à l'insuccès le plus complet quand elle ne les accule pas aux pires désastres matériels.

On peut dire qu'en France les représentations en plein air se lient à l'origine même de notre théâtre. C'étaient sur des « chafauds » construits à ciel ouvert que se jouèrent les mistères et les soties du moyen âge. Pour trouver trace du premier théâtre de verdure il faut remonter au delà du XVIIIe siècle. Louis XIII en possédait un à Saint-Germain-en-Laye, de même que Louis XIV à Versailles ; le surintendant Fouquet présida à son organisation lors des fameuses fêtes de Vaux.

Sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau les divertissements champêtres devinrent de mode dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. L'aristocratie contribua beaucoup à la vogue croissante des théâtres de verdure. Ceux de Mme de Pompadour à Bagatelle et à Bellevue, celui du duc d'Orléans à Saint-Cloud, celui de la duchesse du Maine à Sceaux, celui de Marie-Antoinette à Trianon donnaient le ton et se prêtaient admirablement à l'exécution de comédies et de ballets cham-

1. Adolphe Brisson : *Chronique théâtrale*. (*Temps* du 22 juillet 1907.)

pêtres (1). Le théâtre en plein air s'éclipsa avec la Révolution mais sous le second Empire et jusque vers 1860 on le retrouve restauré au Pré-Catelan, à l'usage de la Cour.

De nos jours ils croissent et se multiplient à vue d'œil. Tous, certainement, ne jouissent pas de la même vogue mais beaucoup ont acquis une réputation qui défend de passer sous silence quelques-uns d'entre eux.

A côté du théâtre antique d'Orange, l'ancêtre et le diapason, selon la pittoresque expression de M. Gabriel Boissy, il importe de citer ceux des arènes de Nîmes, de Béziers que patronne avec tant de gloire et si généreusement M. Castelbon de Beauxhostes, le théâtre au champ de Georges Princet, les théâtres des arènes de Bayonne, de Spa, de Carcassonne, d'Aulnay-sous-Bois, de Marnes-la-Coquette, de la Mothe-Saint-Héray dans les deux-Sèvres, de Bussang aux destinées duquel M. Maurice Pottecher préside avec un zèle d'une haute inspiration, ceux encore de Cauterets, des arènes d'Arles, de Champigny-la-Bataille fondé par les soins de MM. Albert Darmont et Gabriel Boissy sur le sol fécondé du sang des braves, de Marseille (Paul Barlatier), d'Aix-en-Provence, des arènes de Saintes inauguré, ces vacances mêmes, en notre bon pays de Saintonge, etc., etc... Au milieu de ces théâtres Paris occupe une place distinguée, non seulement par suite du nombre de ceux qui avoisinent sa périphérie, mais encore grâce aux curieuses arènes de Lutèce, à l'heure actuelle en voie d'aménagement.

1. Dans un intéressant article du *Figaro* sur le « Théâtre en plein air », M. René Thorel a cité cette note extraite des *Annales théâtrales de la ville de Maëstricht* : « Le 31 mai 1715, le gouverneur de la ville de Maëstricht, se rendit au village de Nederkan, afin d'y faire installer son fils et sa bru, comme seigneur de l'endroit. La fête fut magnifique et des comédiens suivirent cette compagnie à la campagne et y donnèrent sur un théâtre, construit exprès aux champs, la *Fête du village*, comédie de Dancourt.

Nous avons dit plus haut que le théâtre antique d'Orange demeurait le prototype des scènes de plein air : il convient de justifier notre assertion.

— « C'est la plus belle muraille de mon royaume » aurait affirmé Louis XIV.

Construit au second siècle de notre ère par la colonie romaine établie à Arausio Secundanorum, un immense mur de 37 mètres de hauteur sur 300 mètres de long se dresse devant une colline disposée en gradins. L'architecte Caristie et après lui M. Formigé s'employèrent à déblayer ce théâtre. Le 21 août 1869, eut lieu une première tentative de résurrection due à l'initiative des Félibres et de la municipalité d'Orange. On donna *Joseph* de Méhul. En 1874 et 1886, nouveaux essais demeurés incertains.

Ce n'est réellement qu'à partir de 1888 qu'Orange attira l'attention du monde. Par les soins d'un écrivain de race, poète délicat, M. Paul Mariéton, *Œdipe-Roi* interprété par les artistes de la Comédie-Française souleva un enthousiasme indescriptible. L'essor était donné. M. Maurice Faure, député, obtint des crédits pour la restauration du monument et une commission ministérielle du théâtre antique d'Orange fut instituée. En 1894, toujours sur l'initiative du Félibrige et de M. Paul Mariéton, le Théâtre-Français, « officiellement » convoqué, cette fois, redonna *Œdipe-Roi* avec *Antigone*. Le nouveau succès obtenu par les deux tragédies de Sophocle permit d'augurer tout à fait de l'avenir du théâtre antique. Cependant, la représentation, les 2 et 3 août 1897, des *Erynnies* de Leconte de Lisle et Massenet, en présence de Félix Faure, et avec le concours de la Comédie-Française et de l'orchestre Colonne dévoila certaines difficultés d'ordre pratique. Il fallut aviser, la commission ministérielle déclarant se désintéresser de l'entreprise. C'est alors que M. Paul Mariéton fonda

la « Société des amis du Théâtre-Antique d'Orange » à laquelle nous devons les inoubliables triomphes d'*Alkestis*, tragédie inédite de M. Georges Rivollet (13 août 1899), d'*Iphigénie en Tauride*, opéra de Gluck (14 août 1900), des *Phéniciennes*, tragédie inédite de Georges Rivollet (10 août 1902) reprise à la Comédie-Française, l'année suivante.

Il arriva que la ville d'Orange prétendit disposer directement du Théâtre-Antique. A cet effet, elle le concéda, selon son bon plaisir, à diverses chorégies. Hâtons-nous de dire qu'en 1905 un accord intervint et que depuis cette époque MM. Paul Mariéton et Antony Réal dépensent une inlassable activité à redonner annuellement « devant le mur » des représentations d'une impressionnante grandeur.

Quelles raisons peuvent disposer l'Etat à se préoccuper de telles manifestations ?

La principale, celle qui peut les résumer toutes, est que le théâtre en plein air va droit au cœur de la foule ; le cadre, le décor, l'heure même du spectacle fixée d'ordinaire aux dernières lueurs du jour, enfin le contact de milliers de spectateurs attentifs et recueillis contribuent puissamment à l'émouvoir et à lui donner à un haut degré la sensation de la pure beauté. « Le théâtre en plein air, a pu dire excellemment M. Emile Solari, est le vrai théâtre, celui qui fortifie.

« D'abord, on y baigne dans l'air pur et l'on n'y abrège point ses heures de santé et de vie... On le quitte, non point fourbu et les fonctions troublées, mais au contraire dispos et vigoureux. Et comme l'hygiène bien entendue — cette éducatrice de nos beautés visibles — s'entend fort bien avec l'art — cet éducateur de nos beautés invisibles — ce milieu sain est favorable à l'éclosion et à l'action des émotions saines. Autour des sièges, encerclant l'auditoire, des arbustes ou des arbres, des buissons fleuris, la vie calme et somptueuse des végéta-

tions, le vert des feuilles, les couleurs miraculeuses des corolles. Au lieu du plafond, le plein ciel, bleu ou illustré de nuages ; au lieu des herses et du lustre, le soleil... (1) ».

Sur scène, la simplicité de l'action s'allie à la simplicité de la nature, la voix de l'acteur s'enfle, le geste s'élargit et le spectateur, touché au plus profond de son âme, se sent comme enveloppé par le charme mystérieux de paroles qui le pénètrent, de chants qui le transportent.

C'est assez dire qu'on ne doit représenter dans les théâtres de plein air que des œuvres en harmonie avec le lieu. Faudra-t-il donner la préférence à la tragédie antique, à nos classiques, à la musique ? Il est impossible sur ce point d'établir un principe absolu. *Athalie* et plus encore les *Précieuses ridicules* se trouvèrent dépaysées « devant le mur », cependant que la tragédie grecque apparut merveilleuse de pureté et la comédie latine (*Pseudolus*) propre à déchaîner un franc rire. L'acoustique d'Orange résista au rythme de certaines partitions ce qui n'arriva pas à l'opéra de Glück, *Iphigénie en Tauride*, auquel la foule prodigua les plus chaleureux applaudissements. Alors qu'en 1902 l'opéra de Massenet, *Hérodiade*, ne rencontra sur la même scène qu'un modeste succès, il fut frénétiquement applaudi aux arènes de Saintes, en juillet 1909, par 10.000 spectateurs. Quant à la représentation dans le parc du château de Versailles d'opérettes aussi insipides que la *Rose de Saint-Flour* et *M. Choufleury restera chez lui le.....* ?, elle n'est que grotesque.

L'efflorescence des théâtres de plein air a ouvert une voie nouvelle aux auteurs et aux compositeurs qui désormais s'efforcent d'adapter leur inspiration au cadre qui lui convient. « Les spectacles des Grecs donnés sous le ciel, à la face de

1. J. Emile Solari. (*Figaro* du 14 septembre 1906.)

toute une nation, écrivait Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*, n'offraient de toutes parts que des combats, des victoires, des prix, des objets capables d'inspirer une ardente émulation et d'échauffer les cœurs de sentiments d'honneur et de gloire. » A défaut de sujets trop vastes, en dehors et à côté d'œuvres classiques et consacrées qui s'imposent — ici ou là — pourquoi, par exemple, les poètes régionaux et provinciaux ne tenteraient-ils pas de ressusciter le passé, en arrachant à l'oubli les vieilles légendes du pays natal épanouies à l'ombre du clocher. Par avance la masse des spectateurs se trouverait acquise à une cause qui ne peut que leur être chère.

Bien des raisons militent donc en faveur de l'intervention de l'Etat à l'égard des théâtres de plein air. Elle sera prévoyante et mesurée. Sans aller jusqu'à réglementer le répertoire, l'interprétation des œuvres (avec le concours de la Comédie-Française, d'artistes en vedette ou des habitants du pays comme à Bussang), l'heure du spectacle, l'Etat accordera des encouragements, des subventions aux entreprises bien organisées qui lui paraîtront capables de répondre au but que l'on se propose d'atteindre avec le théâtre de plein air : l'éducation et l'élévation de l'âme du peuple.

Alors, comme aux jours des grandes « Dyonisies », le peuple se pressera vers ces théâtres de nature disséminés sur toute la surface de la France. Du chant du poète, de la voix de l'artiste, il dégagera, subjugué par la beauté du site et la simplicité grandiose du spectacle, la leçon puissante de la scène.

BIBLIOGRAPHIE

Almanach général des spectacles de Paris et de la province. Paris, Froullé 1791-1792.

Amaury-Duval. — *Observations sur les spectacles.* 1797.

André-Murville (P.-N.).— *Les infiniments petits ou précis anecdotique* des événements qui se sont passés au théâtre de l'Odéon les 22 et 29 novembre 1812, et détails sur les vices d'administration de ce théâtre, qui sont cause de tous ces désordres. Paris, Delaunay, 1813.

Année théâtrale. Almanach pour l'an IX. Paris, Dupont, an IX.

Archives nationales.

Arrests du Conseil d'Etat du Roi, lettres patentes, acte de société et réglemens de messieurs les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi concernant les Comédiens François. Paris, M. DCC. LXI.

Astruc (Joseph). — *Le droit privé du théâtre.* Mâcon, 1897.

Audouin. — *Rapport sur les théâtres.* Corps législatif. Conseil des Cinq-Cents, 25 pluviôse an VI.

Auger (Hippolyte). — *Physiologie du théâtre*, 3 vol. Didot, 1839.

Aurons-nous un théâtre royal de l'Opéra-Comique, par l'auteur de *4 et 5 font 3*, ou nouvelle méthode de calcul mise en pratique depuis 1828, pour l'instruction et l'avantage des théâtres royaux, etc. Paris, Guéry, juin 1830.

Bapst (Germain). — *Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris, 1893.

Barlatier (Paul). — *La question d'Orange.* Enquête 1908.

Baschet (Armand). — *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII.*

Bayet (Jean). — *La Société des auteurs dramatiques.*

Beauchamps (de). — *Recherches sur les théâtres de la France.* Paris, 1733.

Beaumarchais. — *Pétition à l'Assemblée nationale contre l'usurpation des propriétés des auteurs par les directeurs des spectales, lue*

par l'auteur au Comité d'instruction publique, 23 décembre 1791.

— Préface de *La folle journée ou Le mariage de Figaro*. Paris, Ruault, 1785.

Bernardin (N.-M.). — *La Comédie italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard*. Paris, 1902.

Bernheim (Adrien). — *Les théâtres subventionnés*, articles de la *Nouvelle Revue*, 1900.

Boieldieu (M.-J.-A.). — *De l'influence de la chaire, du théâtre et de la tribune sur la société civile*, 1804.

Boigne (Charles de). — *Petits mémoires de l'Opéra*. Paris, 1857.

Boindin. — *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, 1719.

Boissy (Gabriel). — *Les spectacles de plein air et le peuple*.

Bonnassies (Jules). — *Les Spectacles forains et la Comédie-Française*. Paris, Dentu, 1875.

— *Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, 1874.

Bonnefont (Gaston). — *La Comédie-Française*. Paris, 1884.

Bonnemère (Lionel). — *Les jeux publics chez les Gaulois*. Paris, 1888.

Bossuet. — *Maximes et réflexions sur la comédie*.

Bossuet (Pierre). — *Impressions de théâtre*. Paris, 1905.

Boulmiers (du). — *Histoire du théâtre italien*.

Bourdon (Georges). — *Les théâtres anglais*. Fasquelle, 1903.

Boutarel. — *Théâtres et concerts subventionnés*. Nancy, Berger-Levrault.

Boysse (Ernest). — *Le théâtre des Jésuites*. Paris, Vaton, 1880.

Brisson (Adolphe). — *Chronique théâtrale* du *Temps*.

Brunetière (Ferd.). — *Le Code civil et le théâtre*. *Revue des Deux-Mondes*, 1 avril 1890.

— *Les mystères au moyen âge*. *Revue des Deux-Mondes*, 15 oct. 1890.

— *La réforme du théâtre*. *Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1890.

— *Le théâtre de la Révolution*. *Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1881.

Buyat (Louis). — *Rapport* du budget général pour l'exercice 1909.

Cahier des doléances, remontrances et instructions de l'assemblée de tous les ordes des théâtres royaux de Paris. Paris, 1789.

Cahier, plaintes et doléances de MM. les Comédiens français. Paris, 1789.

Cahuet (Albéric). — *La liberté du théâtre en France et à l'étranger*. Dujarric, 1902.

Cailhava (de). — *Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir*. Paris, 1789.

Cain (Georges). — *Anciens théâtres de Paris*. Fasquelle, 1906.

Campardon. — *Les Comédiens français*. Paris, 1878.

— *Les spectacles de la foire*. Paris, Berger-Levrault, 1877.

Carré. — *Les théâtres en Allemagne*. Revue de Paris, 1893.

Chapelier. — *Rapport sur les spectacles*, 1791.

Chappuzeau. — *Le Théâtre français*. Lyon, Michel Mayer, 1674.

Chardon (Henri). — *La troupe du Roman comique dévoilée et les Comédiens de campagne au XVII[e] siècle*. Paris, 1875.

Chénier (M. J.). — De la liberté du Théâtre en France. Paris, 1789.

— *Motion* d'ordre sur les théâtres. Corps législatif.

— Conseils des Cinq-Cents, 26 brumaire, an VI.

— Dénonciation des inquisiteurs de la pensée. Paris, 1789.

Chronique de Paris (*La*) pendant la période révolutionnaire.

Clootz (Anacharsis. — *Projet* de décret sur le Théâtre des Arts présenté à la Convention en nivôse an II. Paris, Impr. Nationale.

Constant (Ch.). — *Code des théâtres*. Paris, 1876 et 1882.

Courrier des spectacles (Le) pendant la période révolutionnaire.

Courrier théâtral de MM. Ad. Aderer (*Le Temps*); Serge Basset (*Figaro*); Nicolet (*Gaulois*); Sarradin (*Journal des Débats*); Ch. Bert (*Gil Blas*); Auguste Germain, R. Trébor, Ch. Akar (*Echo de Paris*); Bartholo (*Radical*); G. Talmont (*Eclair*); Pierre Mortier (*Comœdia*); Pierre Bossuet (*Officiel des Théâtres*); Edouard Beaudu (*Intransigeant*); Largy (*Le Journal*); Rouzier-Dorcières (*Petit Journal*), etc...

Couyba. — *L'art et la démocratie*. Paris, Savine.

— *Le théâtre libre*. Paris, 1888.

Deschaumes. — *Le mal du théâtre*.

Despois (Eugène). — *Le Théâtre français sous Louis XIV*. Paris. Hachette, 1874.

Destranges. — *Le théâtre à Nantes*. Paris, 1893.

Dicmeric (de la). — *Lettre sur l'état présent de nos spectacles avec des vues nouvelles sur chacun d'eux, particulièrement sur la Comédie Française et l'Opéra*. Duchesne, 1765.

Doumic (René). — *Les origines du théâtre contemporain*. Paris, 1891.

Dreyfus (Paul). — *Le théâtre en province*: Belfort, Delmet, 1887.

Dubois (Jean). — *La crise théâtrale*. Paris, 1885.

Faguet. — *Histoire de la littérature française*, 1901.

Fiorentino. — *Comédies et Comédiens*. Paris, 1866, 1867.

Flourens (A.). — *Commentaire de la loi du 14 juillet 1866*.

Font (Auguste). — *Essai sur Favart*, 1894.

Fournel (Victor). — *Curiosités théâtrales* anciennes et modernes, françaises et étrangères. Paris, 1859.

Fouque (Octave). — *Histoire du théâtre Ventadour*. Paris, 1881.

Framery. — *De l'organisation des spectacles de Paris ou essai sur leur forme actuelle*. Paris, 1790.

Gazette nationale ou Moniteur universel pendant la période révolutionnaire.

Giffard. — *La vie au théâtre*. Paris, 1888.

Ginisty (Paul). — *La vie d'un théâtre*.

Gosse (Etienne). — *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*. Paris, 1830.

Gueullette (Ch.). — *Acteurs et actrices du temps passé ;* la Comédie-française. Paris, 1881.

Guichard. — *De la législation du théâtre*. Douai, 1880.

Dupré (Paul) et **Ollendorf**. — *Traité de l'administration des Beaux-Arts*, 2 vol. Paris, 1885.

Enquête officielle au Conseil d'Etat sur la question de la liberté des théâtres. Paris, 1849.

Essarts (des). — *Les trois théâtres de Paris*. Paris, 1776.

Etienne et **Martainville**. — *Histoire du Théâtre-Français* depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale. Paris, Barba, 1802.

Harpe (M. de La). — *Adresse* des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale. Séance du 24 août 1790.

— *Discours* sur la liberté des théâtres prononcé à la Société des Amis de la Constitution, 17 déc. 1790.

Hénin de Cuvillers (Baron d'). — Des Comédiens et du Clergé. Paris, 1825.

Hilbey (Constant). — *Manière de faire recevoir une pièce au Théâtre royal de l'Odéon*. Paris, Lehougais, 1845.

— *Histoire de la Comédie et de l'Opéra*, où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pécher. Paris, Josse, M.DC.XCVII.

Hostein (H.). — *La liberté des théâtres*, Paris, 1867.

J.-D.-B — *Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris et des principales villes de l'Empire*. Paris, L'Huillier, 1813.

Journal de Paris (Le) pendant la période révolutionnaire.

Journal des Spectacles (Le) pendant la période révolutionnaire.

Journal des Théâtres et des Fêtes nationales (Le) pendant la période révolutionnaire.

Kératry (de). — *Des encouragements aux Beaux-Arts et des subventions théâtrales. Revue de Paris*, 11 juin 1837.

La question de l'Odéon, lettre à son éditeur par*** (Paul Ferrier). Ollendorff, 1879.

Lacan et Paulmier. — *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres.* 2 vol. Paris, 1853.

La Grange. — *Registre* (1658-1685). Archives de la Comédie-Française. Paris, J. Claye, 1876.

Lasalle (Albert de). — *Mémorial du Théâtre Lyrique.* Paris, 1877.

Laugier (Eugène). — *Documents historiques sur la Comedie-Française* pendant le règne de S. M. l'Empereur Napoléon Ier. Paris, Didot, 1863.

Laya. — *La régénération des comédiens en France ou leurs droits à l'état civil.* Paris, 1789.

Lemonnier (Alphonse.). — *Les abus du théâtre.* Paris, 1895.

Léris (de). — *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres.* Paris, 1763.

Lesenne (Ch.). — *Code des théâtres.* Paris, 1878.

Lepan. — *Histoire de l'établissement des théâtres en France.* Paris, 1807.

Leroy (Onésime.). — *Histoire comparée du théâtre et des mœurs en France.* Paris, 1844.

Leveau (A.). — *Nos théâtres de 1800 à 1880.* Paris. 1881.

L'Henry. — *Le théâtre royal de l'Opéra-Comique,* considéré sous le rapport de l'exploitation. Paris, Bréanté, 1833.

Magnin. — *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne.* Paris, 1868.

Maret (Henry). — *Rapport* du budget général de l'exercice 1906.

Mariéton (Paul.). — *Le théâtre antique d'Orange et ses représentations.* Paris, 1903.

— *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies.* Paris, 1908.

Mas (Emile). — *Critique quotidienne* à *Comœdia.* Comédie Française.

Maud'heux et Dargé (Ch.). — *Répertoire raisonné de jurisprudence théâtrale*, 1843.

Moniteur de Paris (Le) pendant la période révolutionnaire.

Monval (Georges) et Porel. — *L'Odéon,* histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre Français. 2 vol., Paris, Lemerre, 1876, 1882.

Monval (Georges). — *Les théâtres subventionnés.* Extrait de la *Revue générale d'administration.* Paris, nov. 1878.

— *Le laquais de Molière*. Tresse et Stock, Paris, 1887.

— *Lettres d'Adrienne Le Couvreur*. Paris, 1892.

Mouhy (Chevalier de). — *Journal du théâtre français*.

Muret (Théodore.). — *L'histoire par le théâtre*. Paris, Amyot, 1865.

Maugras. — *Les Comédiens hors la loi*. Paris, 1887.

Mémoires pour la Comédie-Française.

Mémoire pour les propriétaires de la salle Ventadour.

Mémoire pour MM. les sociétaires du Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Paris, 1827.

Millin de Grandmaison (A.-L.). — *Sur la liberté du théâtre*. Paris, 1790.

Mirabeau. — *Discours* prononcé à l'Assemblée nationale. Séance du 13 janvier 1791.

Misanthrope (Le) de Molière avec les variantes du citoyen Molé. Paris, an II.

Molinari (de). — *Questions économiques*, question des théâtres, t. II. Bruxelles, 1865.

Observations pour les Comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale. Paris, 1790.

Observations pour les créanciers de la Comédie-Française. Paris, 1790.

Otto Opet. — Deutsches Theater Recht. Berlin, Calvary, 1897.

Parfait (Frères). — Histoire du théâtre français, 1745-1749.

Pélissier (Paul). — *Histoire administrative de l'Académie nationale de musique et de danse*. Bonvalot-Jouve, 1906.

Péricaud (Louis). — *Le théâtre de Monsieur*. Jorel, 1908.

Petit de Julleville. — *Les Comédiens en France au moyen âge*. Paris, 1886.

— *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*. Paris, 1886.

Plaidoyer pour le Théâtre-Français contre l'ancienne liste et le Trésor public.

Pontécoulant (Vte de) et Fournier (Ed.). — *La musique chez le peuple ou l'Opéra national*. Paris, 1847.

Pougin (Arthur). — *La Comédie-Française et la Révolution*.

— *Question de la liberté des théâtres*. Paris, 1878.

— *L'opéra-Comique pendant la Révolution*. Paris, 1891.

Poupart-Dorfeuille. — *Odéon*, an IV de la République.

Prarly (F. de). — *Considérations sur les théâtres et de la nécessité d'un second Théâtre Français*. Paris, Borel, 1817.

Pryce (James). — *La vie américaine*. Paris, 1884.

Rapports de MM. Emile Massard et A. Deville au Conseil municipal.

Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires, se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique. Imp. Nat., 1888.

Recueil des principaux titres concernant l'acquisition de la propriété des masure et place où a esté bastie la maison (appelée vulgairement l'Hostel de Bourgogne). Paris, M. D. C. XXXII.

Règlement des Comédiens français ordinaires du roi. Paris, 1791.

Riccoboni (Louis). — *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe.* Amsterdam, 1740.

Richard (Georges). — *Les sociétaires du second Théâtre-Français.* Paris, Tresse, 1879.

Rigal (Eugène). — *Le Théâtre français avant la période classique.* Paris, Hachette, 1901.

Rivet (Gustave). — *Rapport* du budget général pour l'exercice 1909.

Roll (Maximin). — *Critique quotidienne à Comœdia.* Odéon.

Rondel (Auguste). — Archives particulières et collections.

Rouxel. — *Artistes et subventions.* Paris.

Royer (Alphonse). — *Histoire universelle du théâtre*, 4 vol. Paris, 1869-1870.

Sageret. — *Mémoires et comptes relatifs à la réunion des Artistes Français et à l'administration des trois théâtres, de la République, de l'Odéon et de Feydeau.* Paris, Letellier, brumaire an VIII.

Sand (Maurice). — *Masques et bouffons de la comédie italienne.*

Sauval. — *Histoires et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 1733.

Scarron. — *Description de la Foire Saint-Germain.*

Seilhamer. — *History of the american theater.* Philadelphia, 1889.

Simonet. — *Traité de la police administrative des théâtres de Paris.* Paris, 1850.

Singier. — *Réflexions sur les privilèges des directeurs de spectacles et les droits des auteurs dramatiques.* Nismes, 1818.

Société pour l'exploitation du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Paris, David, 1823.

Sorin (Paul). — *Du rôle de l'Etat en matière d'art scénique.* Rousseau, 1902.

Soubies et Malherbe. — *Histoire de l'Opéra-Comique*, 2 vol. Paris, 1892-1893.

Soulié (Eudore). — *Recherches sur Molière et sur sa famille.* Paris, Hachette, 1863.

Spectacles de Paris (Les).— 1791, 1792, 1793, 1794. Paris, Duchesne.

TERNUS. — *Le théâtre populaire et l'école théâtrale par le Conservatoire.* Paris, 1887.

THALASSO (Adolphe). — *Le Théâtre libre.* Paris, 1909.

THOREL (René). — *Un cercle pour le soldat.* Sansot, éditeur.

THORILLÈRE (LA). — *Premier registre, 1663-1664.*

TISSERAND. — *Plaidoyer pour ma maison. Le Théâtre-Français depuis 789 jusqu'à Molière.*

TRALAGE (J.-N. du). — *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris.*

VIVIE (Aurélien). — *Histoire de la Terreur à Bordeaux.* Féret, Bordeaux.

VIVIEN et BLANC. — *Traité de la législation des théâtres.* Brissot-Thivars, Paris, 1830.

VIVIEN. — *Etudes administratives.* Paris, 1852.

WEISS. — *Le théâtre et les mœurs.* Paris, Lévy, 1889.

TABLE DES MATIÈRES

Imp. HENRI JOUVE, 15, rue Racine, Paris.